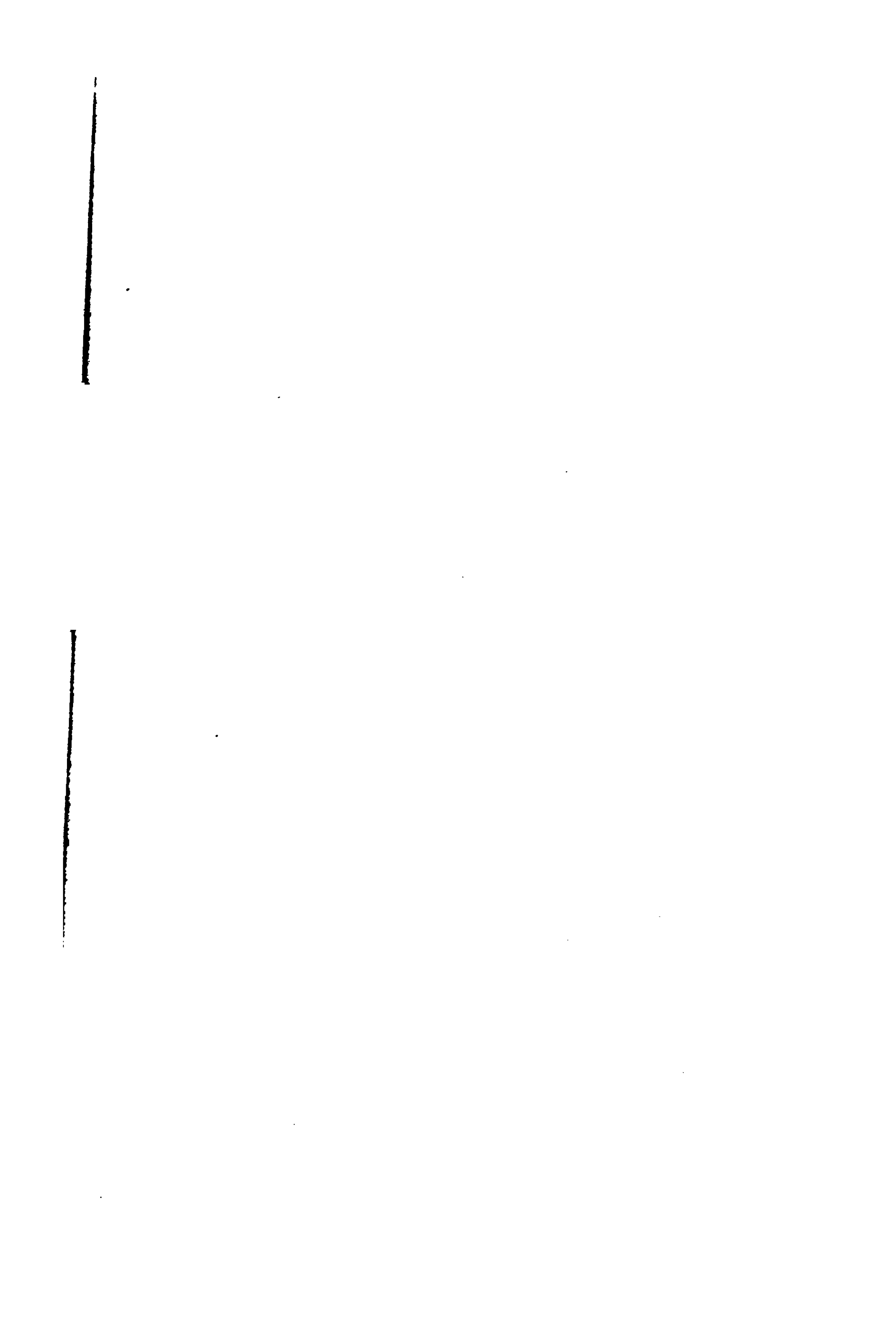
Das Ethische Element in der Ästhetik Fichte's und Schelling's

Benjamin F. Battin



DAS ETHISCHE ELEMENT
IN DER ÄSTHETIK FICHTE'S UND SCHELLING'S

INAUGURAL-DISSERTATION

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT JENA

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT VON

BENJAMIN F. BATTIN
AUS NORDAMERIKA.

JENA
DRUCK VON ANT. KÄMPFE
1901

Genehmigt von der philosophischen Fakultät der Universität Jena auf Antrag des Herrn Professor Dr. Eucken.

Jena, den 27. Juni 1900.

Geheimer Hofrath Professor Dr. **Winkelmann**,
d. Z. Dekan.

Vorrede.

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, den Zusammenhang des ethischen und des ästhetischen Elementes in der Aesthetik Fichte's und Schelling's zu zeigen. Dieser Zusammenhang zwischen dem Guten und dem Schönen ist eins der ältesten und wichtigsten Probleme in der Geschichte des Denkens. Er wird z. B. hervorgehoben in der Kalokagathie des Sokrates, in den Systemen des Plato, der englischen und der vorkantischen populären Aesthetiker, während anderen Philosophen, wie Aristoteles, Baumgarten und besonders Kant, vor allen Dingen das Trennende in die Augen fiel. Die letzteren betonten deshalb den Unterschied zwischen dem Ethischen und dem Aesthetischen. Der Kampf um dieses Problem ist nicht nur in der philosophischen Denkentwickelung von Wichtigkeit, sondern er hat auch in der Kunst eine Rolle gespielt. Die ganze griechische Weltanschauung war wesentlich ästhetisch, dagegen vertrat die frühchristliche Anschauung das Ethische. Die mittelalterliche Kirche zeigt dann eine gewisse Versöhnung der beiden Anschauungsweisen, deren Gegensätze später der Protestantismus wieder schärfte. Die strenge Scheidung Kant's zwischen dem Guten und dem Schönen gab dem deutschen Idealismus einen neuen Anstoss zur Untersuchung der ästhetischen Probleme. Fichte's subjektiver Idealismus verfocht die ethische Seite, indem er das Schöne dem Guten subordinierte; wogegen der objektive Idealismus Schelling's den ästhetischen Faktor hervorhob, indem er die Philosophie der Künste als den Schlussstein der Philosophie bezeichnete.

Die Bedeutung des deutschen Idealismus für die Philosophie im allgemeinen und für die Aesthetik im besonderen, die führende Stellung Fichte's und Schelling's als Vertreter des subjektiven und objektiven Idealismus und die Wichtigkeit des Gegensatzes zwischen ihren wesentlich ethischen und ästhetischen Systemen haben die vorliegende Arbeit veranlasst.

Einleitung.

Kant.

Das Ziel und das Endergebnis des kantischen Systems der Philosophie war: 1. eine Erklärung für eine natürliche Weltordnung, 2. für eine moralische Weltordnung und 3. für den Zusammenhang oder die Vereinigung beider zu geben. Das erste Problem wurde von der Kritik der reinen Vernunft gelöst, das zweite von der Kritik der praktischen Vernunft. In der dritten der drei grossen Kritiken suchte Kant die Kluft zwischen den beiden Welten der Natur und der Freiheit, zwischen der theoretischen und der praktischen Philosophie zu überbrücken. Die Ueberschrift des dritten Paragraphen der Einleitung der Kritik der Urteilskraft drückt diesen Zweck so aus: Von der Kritik der Urteilskraft, als einem Verbindungsmittel der zwei Teile der Philosophie zu einem Ganzen. Der erste Paragraph der Einleitung handelt von der Einteilung der Philosophie in die theoretische und die praktische; der zweite handelt von dem Gebiete der Philosophie überhaupt und schliesst mit folgenden Worten[1]: „Also muss es doch einen Grund der Einheit des Uebersinnlichen, welches der Natur zum Grunde liegt, mit dem was der Freiheitsbegriff praktisch enthält, geben, wovon der Begriff, wenn er gleich weder theoretisch noch praktisch zu einem Erkenntnisse desselben gelangt, mithin kein eigentümliches Gebiet hat, dennoch den Uebergang von der Denkungsart nach den Prinzipien der einen zu der nach Prinzipien der anderen möglich macht". Dieser Grund der Einheit ist nämlich die Urteilskraft, welche in der Sinnenwelt die Vernunft und in der Vernunftwelt die Sinnenwelt vertritt; sie bildet das Bindeglied zwischen der Vernunft und dem Verstande geradeso, wie das Gefühl der Lust und Unlust zwischen dem Erkenntnis- und Begehrungsvermögen.[2]) Das Erkenntnisvermögen ist der Gegenstand der K. d. r. V.; das Begehrungsvermögen ist der Gegenstand der K. d. p. V.; das dritte muss daher der Gegenstand der K. d. Urteilskraft sein — nämlich die Aesthetik. Die Urteilskraft ist der Grund der Einheit zwischen den beiden anderen Fähigkeiten, dem Erkenntnis- und dem Begehrungsvermögen,

1) K. d. U. (Kehrbach), 13. — 2) K. d. U., 14.

weil sie zum Teil an beiden Teil hat und zum Teil von beiden ausgeschlossen wird. Es ist nämlich ein Urteil und ein Ausdruck der Gefühle der Lust und Unlust; es ist aber ein Urteil ohne Begriffe und die Lust eine Lust ohne Interesse. So wie das Erkenntnisvermögen auf das Wahre und das Begehrungsvermögen auf das Gute gerichtet ist, so muss sich die Urteilskraft auf das Schöne beziehen oder besser, auf das Schöne in Natur und Kunst. So kommt auch Kant zu einer Dreiteilung der seelischen Funktionen. Um die Uebersicht über die Einheit und den Zusammenhang dieser drei Vermögen zu erleichtern, stellt Kant am Ende der Einleitung folgendes Schema[1]) auf:

Gesamte Vermögen des Gemüts	Erkenntnisvermögen
Erkenntnisvermögen	Verstand
Gefühl der Lust und Unlust	Urteilskraft
Begehrungsvermögen	Vernunft

Principien a priori	Anwendung auf
Gesetzmässigkeit	Natur
Zweckmässigkeit	Kunst
Endzweck	Freiheit

Geschmack ist das Vermögen der Beurteilung des Schönen[2]): das Geschmacksurteil ist ästhetisch.[3]) Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse (was wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes[4]) verbinden).

Deshalb lautet die Definition des Schönen seiner Qualität nach[5]): Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Missfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallen heisst schön. Die zweite Erklärung des Schönen, seiner Quantität nach[6]): Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt. Die dritte Erklärung des Schönen nach der Relation der Zwecke[7]): Schönheit ist Form der Zweckmässigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird. Und die vierte Erklärung des Schönen nach der Modalität des Wohlgefallens an dem Gegenstande lautet endlich[8]): Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird.

Das ist die Definition des Schönen in den §§ 1—22 der K. d. U. In seiner Metaphysik des Schönen hat Kant sorgfältig das Schöne von dem Erhabenen, dem Guten und dem Angenehmen unterschieden. (Vom Erhabenen hat er eine besondere Analytik gegeben.) Das Angenehme wird im dritten Paragraphen,[9]) das Gute im vierten

---

1) K. d. U., 38. — 2) ib., 43. — 3) ib., 43. — 4) ib., 44. — 5) ib., 53. — 6) ib., 64. — 7) ib., 85. — 8) ib., 90. — 9) ib., 46.

Paragraphen[1]) behandelt. Die drei spezifischen Arten des Wohlgefallens stellt er in folgender Weise vergleichend zusammen[2]): Angenehm heisst Jemandem das, was ihm vergnügt; schön, was ihm blos gefällt; gut, was geschätzt, gebilligt . . . wird.

Die besondere Beziehung des Ethischen zum Aesthetischen, die Abgrenzung des Schönen und des Guten giebt Kant in der folgenden Gegenüberstellung:

(1) Schön ist der Gegenstand eines Wohlgefallens ohne alles Interesse.[3])	Das Wohlgefallen am Guten ist mit Interesse verbunden.[4])
(2) Schön ist das was ohne Begriff allgemein [und notwendig][5]) gefällt[6]).	Allein das Gute wird nur durch einen Begriff als Objekt eines allgcmeinen Wohlgefallens dargestellt.[7])
(3) Schönheit ist Form der Zweckmässigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird.[8])	Gut ist das, was vermittels der Vernunft durch den blossen Begriff gefällt. Wir nennen einiges wozu gut, ein anderes aber an sich gut. In beiden ist immer der Begriff eines Zweckes.... enthalten.[9])

Kant verwirft ferner die von Baumgarten und der Wolff'schen Schule aufgestellte Behauptung, dass das Gute sich, als die deutliche Vorstellung von der Vollkommenheit, vom Schönen nur durch die dem letzteren anhaftende Verworrenheit der Vorstellung unterscheide.[10]) Das Schöne hat zum Grunde eine blos formale Zweckmässigkeit: die objektive Zweckmässigkeit kann nur . . . durch einen Begriff erkannt werden.

So hat Kant die Urteilskraft einerseits von dem Erkenntnisvermögen und andererseits von dem Begehrungsvermögen klar unterschieden; es besteht eine scharfe Grenze zwischen dem Schönen und dem Guten. Ferner müssen wir beobachten, dass das Geschmacksurteil durchaus subjektiv ist: „Die Allgemeinheit des Wohlgefallens wird in einem Geschmacksurteile nur als subjektiv vorgestellt.“[11])

Die Einteilung in freie und anhängende Schönheit[12]) — pulchritudo vaga und pulchritudo adhaerens — berührt das vorliegende Problem in folgender Weise; die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus. Diese zweite — adhaerierende Schönheit — verletzt den Grundsatz der Zweckmässigkeit und daher ist das Geschmacksurteil, wodurch ein Gegenstand unter der Bedingung eines bestimmten Begriffs für schön erklärt wird, nicht rein.[13]) Kant sollte, streng genommen, die anhängende Schönheit nicht berücksichtigt haben; seine Einteilung in freie und anhängende Schönheit stellt viele Formen der Schönheit niedriger als die gewöhnliche Beurteilung.

1) K. d. U. 48. — 2) 51. — 3) 53. — 4) 48. — 5) 90. — 6) 64. — 7) 56. — 8) 85. — 9) 48. — 10) 73, vgl. Bsqt. 264, Schasl. 533. — 11) K. d. U. § 8, Bsqt. 266. — 12) K. d. U. 76. — 13) 76.

Am abhängigsten und am wenigsten frei ist die Schönheit, welche eines Ideals fähig ist. Dieses Ideal ist entweder die Normalidee oder das Ideal im Ausdrucke des Sittlichen [1]): es offenbart uns moralischen Inhalt in menschlicher Form. Aber die Beurteilung nach einem Ideale der Schönheit ist kein blosses Urteil des Geschmacks.[2]) Die nach einem Ideale beurteilte Schönheit ist im kantischen Sinne nicht frei, sondern abhängig. „Wenn man nun die Schönheit als der Moralität untergeordnet betrachtet oder sie nach dem Massstabe spezifisch moralischer Ideen betrachtet, so ist sie ohne allen Zweifel unfrei oder abhängig. Wenn aber der Lebensinhalt und Vernunftinhalt in die Schönheit mit einbegriffen wird und nicht als der Ausdruck der Moralität, sondern als eine andere Aeusserungsform jener Vernünftigkeit aufgefasst wird, welche auch in der Moralität zu finden ist, dann heben wir erstens die Beschränkung der idealen Schönheit auf den Menschen auf — denn Vernünftigkeit ist in der ganzen Natur — und dann beseitigen wir das ausserordentliche Paradoxon, dass die höchste Schönheit am wenigsten frei ist. Die Schönheit, welche die grösste und tiefste Offenbarung der geistigen Kraft ist, ist nicht die abhängigste, sondern die freieste Schönheit, weil sie keinen Zweck irgend welcher Art voraussetzt, ausser den, welcher ihre innerste Natur ausmacht — den Ausdruck der Vernunft in sinnlicher Form. Offenbar fühlte das Kant, und praktisch erkannte er den Wert einer solchen Schönheit an; er kam aber bei dem Versuche in Verlegenheit, sie in sein formales Schema [3]) einzureihen."

Gerade diese Verlegenheit veranlasst ihn am Ende der K. d. ästhetischen Urteilskraft [4]) zu dem schwierigen Probleme der Beziehung zwischen dem Schönen und dem Sittlichen zurückzukehren. Die Ueberschrift des § 59, [5]) eines Teiles der Dialektik, lautet: „Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit." Alle Anschauungen, die man Begriffen apriori unterlegt, sind also entweder Schemate oder Symbole, wovon die ersten direkte, die zweiten indirekte Darstellungen des Begriffes enthalten. Die erstern thun dieses demonstrativ, die zweiten vermittelst einer Analogie. Das Schöne ist Symbol des Sittlichguten.[6]) Wir wollen einige Stücke dieser Analogie anführen,[7]) indem wir zugleich die Verschiedenheit derselben nicht unbemerkt lassen.

(1) Das Schöne gefällt unmittelbar aber nur in der reflectierenden Anschauung,	nicht, wie Sittlichkeit im Begriffe;
(2) Es gefällt ohne alles Interesse,	das Sittlichgute zwar notwendig mit einem Interesse, aber nicht mit einem solchen, was vor dem Urteile über das Wohlgefallen vorhergeht, verbunden, sondern was dadurch allererst bewirkt wird.

1) Bsqt. 272. — 2) K. d. U. 85. — 3) Bsqt. 272. — 4) K. d. U. 228. — 5) 229. — 6) 230. — 7) 231.

(3) Die Freiheit der Einbildungskraft (also der Sinnlichkeit unseres Vermögens) wird in der Beurteilung des Schönen mit der Gesetzmässigkeit des Verstandes als einstimmig vorgestellt,	im moralischen Urteile wird die Freiheit des Willens als Zusammenstimmung des letzteren mit sich selbst nach allgemeinen Vernunftgesetzen gedacht.
(4) Das subjektive Prinzip der Beurteilung des Schönen wird aber allgemein, d. i., für Jedermann gültig, aber durch keinen allgemeinen Begriff kenntlich vorgestellt;	das objektive Prinzip der Moralität wird auch für allgemein, d. i. für alle Subjekte, zugleich auch für alle Handlungen desselben Subjekts, und dabei durch einen allgemeinen Begriff kenntlich erklärt.

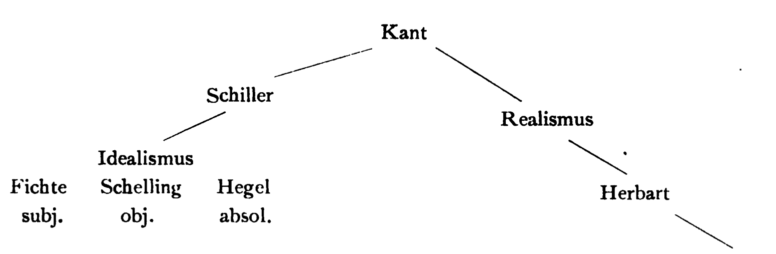
Die Rücksicht[1]) auf diese Analogie ist auch dem gemeinen Verstande gewöhnlich, und wir benennen schöne Gegenstände der Natur oder der Kunst oft mit Namen, die eine sittliche Beurteilung zum Grunde zu legen scheinen. Der Geschmack macht gleichsam den Uebergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse, ohne einen zu gewaltsamen Sprung, möglich, indem er die Einbildungskraft auch in ihrer Freiheit als zweckmässig für den Verstand bestimmbar vorstellt und sogar an Gegenständen der Sinne auch ohne Sinnenreiz ein freies Wohlgefallen zu finden lehrt. In dieser Gedankenreihe schliesst Kant die K. d. ä. U.[2]): „Da aber der Geschmack im Grunde ein Beurteilungsvermögen der Versinnlichung sittlicher Ideen ist, so leuchtet ein, dass die wahre Propädeutik zur Gründung des Geschmacks die Entwickelung sittlicher Ideen und die Kultur des moralischen Gefühls sei; da, nur wenn mit diesem die Sinnlichkeit in Einstimmung gebracht wird, der ächte Geschmack eine bestimmte unveränderliche Form annehmen kann“.

Uebergang von Kant zu Fichte.

Die Geschichte der Aesthetik nach Kant verläuft parallel mit der allgemeinen Geschichte der Philosophie. Die geistige Entwickelung fand damals in Deutschland ihr Zentrum in Jena, wo Schiller sich an Kant und Goethe schloss, den strengen Moralisten einerseits und den ästhetisch idealen Menschen andererseits. Das folgende Schema[3]) giebt die Entwickelung der deutschen Philosophie in Rücksicht auf die Entwickelung der Aesthetik und der Stellung Fichte's und Schelling's in dieser Entwickelung:

---

1) K. d. U. 232. — 2) 234. — 3) Vgl. Schulze, Stammbaum d. Phil



Kant vertrat den subjektiven Kritizismus; seine Lösung der Frage nach dem Zusammenhange des Ethischen und Aesthetischen war eine scharfe Scheidung der beiden — nur bleibt noch ein moralistischer Schatten auf dem Schönen als Symbol der Sittlichkeit haften. Sein eigener Charakter neigte dazu, das ethische Element voranzustellen und seinen Schriften eine moralische Färbung zu geben. Demgemäss entsteht in ihm ein Dualismus, welcher sich in einem scharfen Kontraste der nachkantischen Aethetik wiederspiegelte. Auf der einen Seite findet eine scharfe und klare Betonung des Ethischen statt, andererseits preist man die Selbständigkeit des Aesthetischen. Das erste Moment fand seine hauptsächlichsten Vertreter: erstens in Schiller, dem glänzenden Nachfolger Kant's; — Schiller gab in populärer Form einen ethischen-ästhetischen Idealismus. Sein Fortschritt über Kant liegt nicht in einem Kompromiss[1]) zwischen den beiden Vermögen, sondern in dem konkreten-ästhetischen Menschen. Es giebt keinen Dualismus des Schönen und Guten mehr: durch das Schöne gelangt man zu dem Guten. Zweitens in dem ästhetischen Humanismus W. v. Humboldt's und drittens in dem die Krone bildenden Fortschritte von Fichte's subjektiven ethischen Idealismus.

Das andere Moment, der Ausschlag des Pendels nach der anderen Seite, wird repräsentiert durch den subjektiven ästhetischen Idealismus der Romantiker (F. Schlegel) und durch den objektiven ästhetischen Idealismus Schelling's. Diese entgegengesetzten Bewegungen sind beide konsequente Fortbildungen Kant's, aber mit verschiedenen Grundlagen und Ausgangspunkten und mit verschiedenen Zielen. Die wichtigsten und gegensätzlichsten Phasen dieser Bewegung, Fichte's subjektiver ethischer Idealismus und Schelling's objektiver ästhetischer Idealismus sollen nun behandelt werden.

Fichte.

In der modernen Philosophie ist es Mode gewesen, die idealistischen Systeme der Anfangszeit, besonders diejenigen Fichte's und Schelling's,

1) Schasl. 738.

verächtlich zu behandeln. Das war jedoch bei der grossen Reaktion des Realismus gegen den Idealismus, welche in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts stattfand, zu erwarten. Der wesentlich ethische Charakter der Philosophie Fichte's vermehrte vielleicht noch diese Reaktion.

Wenn wir uns der Aesthetik im besonderen zuwenden, so finden wir, dass Fichte diesem Gegenstand nur wenig Aufmerksamkeit schenkte. Sein ernster Charakter scheint kein grosses Interesse an der reinen Kunst gehabt zu haben.[1]) Das darf aber nicht als eine absichtliche und direkte Vernachlässigung der Kunst und der Aesthetik aufgefasst werden; es ist vielmehr ein weiterer Beweis dafür, welche grosse Bedeutung er den Problemen der Ethik beilegte und welches Interesse er für sie hatte. Andererseits ist es in einem gewissen Sinne bemerkenswert, da es scheinen möchte, dass der grosse Impuls, den Goethe, Schiller und die Romantiker der Poesie, der Kunst und den ästhetischen Problemen gaben, die Aesthetik zu einem der wichtigsten Gebiete der philosophischen Untersuchungen gemacht hätte. In der That liess sich Schelling durch diese Strömung so beeinflussen, dass er dieses Problem in den Vordergrund seines Systems stellte. Für Fichte jedoch waren die Fragen der Ethik und auch die der praktischen Freiheit in der Politik und Religion viel wichtiger, sie wandten sich direkt an sein persönliches Interesse.

Es ist deshalb nicht auffällig, dass Fichte diesen Gegenstand nur an zwei Stellen sehr kurz behandelt, von denen die eine in § 31 der Sittenlehre[2]): „Ueber die Pflichten des ästhetischen Künstlers" betitelt ist; sie ist sehr kurz und umfasst nur drei Seiten. Die andere Stelle findet sich in der Untersuchung[3]) „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie, in einer Reihe von Briefen". Diese Abhandlung ist populär und entbehrt der wissenschaftlichen Schärfe, sie ist aber trotzdem für dieses besondere Problem wichtig.[4]) Diese Briefe entstanden in Fichte's frischester und originellster Periode, und während sie seinen Zusammenhang mit Schiller bezeugen, verraten sie zugleich seine Abweichung von diesem Philosophen.[5]) J. H. Fichte, der Herausgeber seiner sämtlichen Werke, sagt[6]): „Der ästhetische Trieb wird darin als das Mittlere zwischen dem Erkenntnis — und dem praktischen Triebe bezeichnet, als das Ideelle, die Vernunft, aber in Form der Natur, der Unmittelbarkeit des Bewusstseins, wodurch der ästhetische Sinn, beiden Welten angehörend, beide eben vermitteln kann, weil Vernunft und Natur in ihm auf ursprüngliche Weise als Eins gesetzt sind. So hätte, diesem unmittelbarsten Entwurfe seines Systems nach, die Aesthetik die dritte vermittelnde Disziplin zwischen

1) Schasl. 775; Zimm. 553; v. Hartm. und Bsqt. erwähnen Fichte nicht. — 2) Fichte, Werke IV, 353. — 3) VIII, 270. — 4) Zimm. 553. — 5) 554, Danzel 27. — 6) F. W. VIII, Vorrede.

den beiden Teilen der Wissenschaftslehre, dem theoretischen und dem praktischen, sein sollen" . . .

Es ist nicht nötig auf die Einzelheiten dieser beiden Abhandlungen einzugehen, da das schon in ausgezeichneter Weise geschehen ist,[1]) wir gehen deshalb auf das ethische Element in seiner Aesthetik über. Sicherlich ist dieses letztere praktisch sein ganzer Beitrag zur Aesthetik. Seine Wichtigkeit sieht man z. B. in dem § 31 des Systems der Sittenlehre, wo jeder Satz voll wichtiger Ideen ist.

Sittenlehre § 31.

Der letzte Teil des dritten Abschnittes des dritten Hauptstückes der Sittenlehre handelt von der „Uebersicht[2]) der besonderen unmittelbaren Pflichten . . . und zwar der Pflichten des Menschen nach seinem Berufe". Unter diesen haben wir die Pflichten des ästhetischen Künstlers. Diese Ausdrucksweise zeigt sofort die ethische und didaktische Tendenz der Abhandlung. Fichte sagt selbst ausdrücklich: „Teils liegt es, da ich von der Beziehung des Gelehrten und des moralischen Volkslehrers auf die Bildung des Menschengeschlechts geredet habe, auf meinem Wege, von dem ästhetischen Künstler, der einen ebenso grossen, nur nicht so unmittelbar bemerkten Einfluss auf diese Bildung,[3]) um der Vollständigkeit willen, mit zu reden"[4]) (er legt dem Einflusse der Künstler einen ebenso grossen Wert bei, nur ist dieser Einfluss nicht so unmittelbar und in die Augen fallend); „teils ist es Bedürfnis unseres Zeitalters, dass jeder thue, was an ihm ist, um diese Sache zur Sprache[5]) zu bringen."

Der folgende Ausspruch giebt den Kern von Fichte's ästhetischen Systems[6]): „Die schöne Kunst bildet nicht, wie der Gelehrte,[7]) nur den Verstand oder, wie der moralische Volkslehrer,[8]) nur das Herz, sondern sie bildet den ganzen vereinigten Menschen.[9]) Das, woran sie sich wendet, ist nicht der Verstand, noch ist es das Herz, sondern es ist das ganze Gemüt in Vereinigung seiner Vermögen; es ist ein drittes aus beiden zusammengesetztes."

Wir werden hier wieder an den Kantischen Versuch[10]) erinnert, eine Brücke von der reinen Vernunft zur praktischen Vernunft zu schlagen und im allgemeinen an die voraufgehenden Versuche, den didaktischen Wert der schönen Künste zu betonen. Dabei denken wir besonders an Schiller's Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen und die ganze Bewegung v. Humboldt's und der Romantik. Verstand und Herz stehen hier lediglich für Erkenntnistrieb und

---

1) Lotze 117; Schasl. 769; Zimm. 553. — 2) Vgl. F. W. VIII, Inhalt. — 3) Vgl. Bsqt. 137, 139, 143, 186. — 4) F. W. IV, 353. — 5) Vgl. Pater, Ruskin et al. — 6) F. W. IV, 353 7) Vgl. Sittenlehre §§ 28, 29. — 8) § 30. — 9) Vgl. Solger, Erwin I, 77. — 10) K. d. U. 13.

praktischen Trieb [1]); jener steigert die Erkenntnis des Zeitalters, diese belebt und stärkt den allgemein vorhandenen Sinn (für das Gute). [2])

Hier folgt die viel erörterte und oft missverstandene Wendung: Sie (die schöne Kunst) macht den transcendentalen Gesichtspunkt zu dem gemeinen. Es ist oft behauptet worden, dass das ebensogut hätte lauten können [3]): sie macht den gemeinen Gesichts punkt zu dem transcendentalen. Aber Fichte wusste, was er meinte, und er sagt direkt, was er meinte; er schickt nämlich voraus: Man kann das, was sie thut, vielleicht nicht besser ausdrücken, als wenn man sagt . . . und die Wendung wird dann kursiv gedruckt. Die weitere Kritik [4]) — „dann bedürfte es ja keiner philosophischen Erkenntnis, die Kunst lieferte gleichsam instinktartig und für jedes, also auch das gewöhnliche Bewusstsein alle Erkenntnis" — wird folgenderweise von Fichte antizipiert: der Philosoph [5]) erhebt sich und andere auf diesen Gesichtspunkt mit Arbeit und nach einer Regel. Der schöne Geist steht darauf, ohne es bestimmmt zu denken . . . Diese Unmittelbarkeit der Anschauung ist ausserordentlich wichtig; sie verficht die Unabhängigkeit und Freiheit des ästhetischen Vermögens, vom Bildungsstandpunkte ist sein didaktischer Wert nicht weniger augenfällig: „Er (der schöne Geist) erhebt diejenigen, die sich seinem Einflusse überlassen, ebenso unvermerkt zu ihm, dass sie des Uebergangs sich nicht bewusst werden". [6])

Fichte setzt darauf seine Meinung deutlicher auseinander und spezialisiert und charakterisiert die drei Gesichtspunkte, den gemeinen, den transcendentalen und den ästhetischen. [7]) Auf dem transcendentalen Gesichtspunkte wird die Welt gemacht, auf dem gemeinen ist sie gegeben, auf dem ästhetischen ist sie gegeben, aber nur nach der Ansicht, wie sie gemacht ist. [8])

Die Sprache Fichte's ist sehr individuell und lässt sich nicht gut umschreiben. Im folgenden, welches an sein Ich erinnert, welches das Nicht-Ich setzt, hätten wir den zweiten Teil des Gegensatzes an erster Stelle erwartet, jedoch ist die Ordnung in einer solchen absoluten Gegenüberstellung nicht von Bedeutung.

haben wir die Welt-Natur

Einerseits	Andererseits
(1) = Produkt unserer Beschränkung	Produkt unseres freien, es versteht sich, idealen Handlung;
(2) sie ist selbst allenthalben beschränkt;	sie ist selbst allenthalben frei;
(3) ihre Ansicht ist gemein;	ihre Arbeit ist ästhetisch.

1) Sittenlehre §§ 28—30. — 2) Zimm. 563. — 3) Schasl. 770. — 4) ib. — 5) F. W. IV, 353. — 6) ib. — 7) ib. — 8) 354.

Jede Gestalt im Raum ist

anzusehen als Begrenzung durch die benachbarten Körper,	als Aeusserung der inneren Fülle und Kraft des Körpers selbst, der sie hat.
Wer der ersten Ansicht nachgeht, sieht verzerrte, gepresste, ängstliche Formen.	Wer der letzten nachgeht, der sieht kräftige Fülle der Natur, Leben und Aufstreben: er sieht die Schönheit.

Die Schönheit ist dann nicht, wie schon hervorgehoben worden ist, eine positive Begrenzung, sondern eine Aeusserung der Kräfte des Lebens und Aufstrebens, nicht eine aktive Selbstbeschränkung, sondern eine aktive Selbstäusserung. Diese ganze Stelle stimmt gut zu Fichte's und Schelling's Prinzip des Triebes im Menschen.

Der wesentlich ethische Charakter des Aesthetischen ist schon berührt und die Bedeutung des Wertes und der Notwendigkeit der Kunst als eine Erhebung im moralischen Sinne ist gezeigt worden; das bedeutet nicht, dass Fichte das Aesthetische dem Ethischen gänzlich unterordnet. Aber doch wird der direkte Zusammenhang des Ethischen dann weiter betont: „So bei dem Höchsten.[1]) Das Sittengesetz gebietet absolut . . . Wer es so sieht, verhält zu ihm sich als Sklav.[2]) Aber es ist zugleich das Ich selbst, es kommt aus der inneren Tiefe unseres eigenen Wesens, und wenn wir ihm gehorchen, gehorchen wir doch nur uns selbst. Wer es so ansieht, sieht es ästhetisch an". Gleich passend würde der Gebrauch des Wortes ethisch oder im kantischen Sinne des Wortes autonomisch gewesen sein. Die englischen Aesthetiker würden den Ausdruck moralisch schön (morally beautiful) gebraucht haben.

Der letzte Satz dieses wichtigen Paragraphen lautet: „Der schöne Geist sieht alles von der schönen Seite[3]); er sieht alles frei und lebendig". Wir haben hier keine Erörterung der Einzelheiten der Aethetik, der besonderen Probleme einer empirischen oder psychologischen Aethetik, sondern vielmehr eine allgemeine Zusammenfassung des Hauptbegriffes Schön mit entschieden ethischen Ideen: „schön" = „frei und lebendig". Fichte verwirft ausdrücklich jede Behandlung solcher Fragen und auch der vom kulturellen Standpunkte so wichtigen Anmut und Heiterkeit,[4]) welche für das ganze Leben als Erbe zufallen; ich habe hier nur aufmerksam zu machen auf die Bildung und Veredelung für unsere letztere Bestimmung. Diese letztere Bestimmung wird dann weiter erklärt: „nun ist ja die Selbstständigkeit der Vernunft unser letzter Zweck". Die Begriffe Vernunft und Geist führen diesen Hyperidealisten sofort auf die Frage, „wo ist denn die Welt des schönen Geistes"[5]). Die Antwort lautet: Innerlich in der Menschheit und sonst nirgends[6]). Damit stehen wir vor dem Problem

1) F. W. IV, 354. — 2) IV, Vorrede: Sittenlehre 233, 234, 254, 255. — 3) IV, 354. — 4) Vgl. Schillers Werke XII, I, 59; Bsqt. 37. — 5) F. W. IV, 354. — 6) Vgl. VIII, Vorrede X.

der allgemeinen Aesthetik, der vollständigen Subjektivität aller ethischen und ästhetischen Ideen; uns interessiert hier aber nur der Zusammenhang mit der Ethik. Die Objektivität[1]) des Schönen wird gänzlich beseitigt, nur in dem Innerlichen im Menschen oder besser gesagt in der Menschheit, d. h., nicht nur in dem individuellen thätigen Menschen, sondern auch in dem ganzen geistigen Prozess des menschlichen Lebens, in der Menschheit als einem Ganzen, ist die Welt des schönen Geistes. Die dialektische Methode wird hier als wirklich thätig vorgestellt: das Ich kehrt von dem Nicht-Ich zurück und wendet sich nach innen ..... die schöne Kunst führt den Menschen in sich selbst hinein und macht ihn da einheimisch. Die Kunst reisst ihn von der Natur los, und macht ihn selbständig; und die Selbstständigkeit der Vernunft ist ja unser letzter Zweck[2]). Die Kunst hat noch einen selbstständigen Zweck; aber der, den Fichte eben gezeigt hat, ist sicher einer der wichtigsten.

Wir werden sofort an Kant erinnert, wenn Fichte sagt[3]): Aesthetischer Sinn ist nicht Tugend; denn das Sittengesetz fordert Selbstständigkeit nach Begriffen; der ästhetische Sinn jedoch hängt ab von einem Urteile ohne Begriffe[4]). Das Sittengesetz verlangt Selbstständigkeit nach Begriffen: das erstere [ästhetischer Sinn] kommt ohne alle Begriffe von selbst[5]). Wir erinnern wieder an die oben aus § 31 der Sittenlehre zitierte Stelle: „Der schöne Geist steht darauf ohne es bestimmt zu denken". Die unbewusste Anschauung, die Intuition, spielt hier eine grosse Rolle, wie auch ferner in der Geschichte der Aesthetik; sie unterscheidet sich von anderen Formen der Erkenntnis nicht wesentlich, sondern nur dem Grade nach. Das ethische Handeln ist immer bestimmt und klar; das ästhetische Urteil dagegen beruht nicht auf klaren Begriffen.

Aber während der ästhetische Sinn keine Tugend ist, so ist er doch eine Vorbereitung zur Tugend, die den Boden so bereitet, dass, wenn die Moralität eintritt, die halbe Arbeit, die Befreiung aus den Banden der Sinnlichkeit, schon vollendet ist[6]). Fichte hätte dafür zahlreiche konkrete Beispiele aus der Kunst- und Kulturgeschichte ausführen können, z. B. die Kunst unter den Griechen, die religiöse Wirkung der gothischen Architektur. Andererseits ist die Gefahr, dass der menschliche Geist auf Abwege geführt wird, nur an das Sinnliche und Aesthetische denkt und nicht mehr an das Ethische und Religiöse. In diesem Falle erfolgt entweder eine Reaktion, zu einem Rigorismus, wie der der Quäker, der Puritaner, oder ein Sichversenken in den Zauber der Kunst und den ästhetischen Lebensgenuss, wie wir es in der Romantik sehen.

---

1) Vgl. Bsqt. 266, über Subjektivität kei Kant. — 2) Zimm. 565. — 3) F. W. IV, 354. — 4) K. d. U., § 6, 53. — 5) § 7, § 8. — 6) Vgl. Mendelssohn, Sulger, Moritz.

Es ist auffallend, dass der kantische Fichte sich erlaubt zu sagen, die ästhetische Bildung könne nicht zu einer moralischen Pflicht gemacht werden. Schiller betonte gerade diesen Punkt in den Briefen ü. d. ä. Erz., welche einige Jahre später erschienen. Fichte verlangt aber wenigstens so viel, dass wir die ästhetische Bildung in keiner Weise hindern oder verhindern sollen. Auf die Beförderung der Vernunftzwecke hat die ästhetische Bildung eine höchst wirksame Beziehung[1]); ja, es lassen sich in Absicht ihrer Pflichten vorschreiben. Der ästhetische Sinn hängt nicht von der Freiheit ab und bildet sich nicht durch Begriffe: ergo, kann man es keinem zur Pflicht machen, dass er für die ästhetische Bildung des Menschengeschlechts sorge. Man kann es aber im Namen der Sittenlehre verbieten: halte diese Bildung nicht auf und mache sie nicht ..... unmöglich dadurch, dass du Geschmacklosigkeit verbreitest[2]). Was Geschmack ist, seine mannigfachen Bedeutungen und Möglichkeiten, war eines der speziellen Probleme der Aesthetik, welche Fichte nicht interessierten. Es würde ein wertvoller Beitrag für die Wissenschaft gewesen sein, wenn er versucht hätte diese Frage zu beantworten[3]); er nahm wahrscheinlich im ganzen Kant's Ansichten[4]) an. Er gebraucht das Wort Geschmack[5]), als ob es eine vollständig feststehende und bestimmte Bedeutung hätte: Geschmack nämlich kann jeder haben; dieser lässt durch Freiheit sich bilden[6]). Darin scheint ein Widerspruch zu stecken, welcher einmal auf seiner Abhängigkeit von Kant beruht und andererseits auf seiner Betonung der Freiheit[7]); . . . . jeder kann wissen was geschmackwidrig ist. Sicher scheint es, dass die Sorge für die ästhetische Erziehung zur Pflicht gemacht werden müsste, da ihre Vernachlässigung zu einer Verbreitung der Geschmackslosigkeit in der Beurteilung der ästhetischen Schönheit führen würde, und das ist nicht gleichgültig für die Menschheit, weil dadurch die geistige Fähigkeit untergraben wird. Diese streng ethische Behandlung schliesst er mit zwei Imperativen: 1. für alle Menschen[8]): Mache dich nicht zum Künstler [im technischen Sinne] wider Willen der Natur. Wir haben einen bestimmten Trieb in uns, der uns zum Künstler macht: poeta nascitur, ist absolut wahr. Dabei bleibt die praktische Schwierigkeit, dass man nicht weiss, so lange man es wenigstens nicht versucht hat, ob man ein geborener Künstler ist, ob man das notwendige Genie hat, ob der Trieb von der Natur stammt, oder ob er bloss eigenwillig ist. Der Grundsatz behält jedoch seine Geltung, und so auch die folgenden Worte: Die Regel zügelt das Genie, aber es giebt das Genie nicht; eben darum, weil sie Regel ist, Begrenzung beabsichtigt, nicht aber Freiheit. 2. für den wahren Künstler[9]): Der

1) F. W. IV, 355. — 2) IV, 1 ff.; auch System der Sittenlehre, Einl. — 3) F. W. VIII, 289. — 4) K. d. U., 43, 53, 89, 91. — 5) Schasl. 771. — 6) Vgl. F. W. VIII, 290. — 7) IV, 355; K. d. U., § 8, 56. — 8) F. W. IV, 355. — 9) F. W. IV, 354, 355; vgl. VIII, 290. Schasl. 772.

wahre Künstler muss sich davor hüten, dem schlechten Geschmacke seiner Zeit zu fröhnen: Bestrebe dich das Ideal darzustellen, das vor deiner Seele schwebt und vergiss alles andere. Und wenn der Künstler gelernt hat, nicht den Menschen, sondern der Pflicht zu dienen, so wird er ein besserer Mensch und ein besserer Künstler dazu. Es liegt eine Gefahr in dem Worte: „Schön sei das, was gefalle", wenn es nicht recht verstanden wird. Es hat dann sowohl in der Ethik als in der Aesthetik die höchste Geltung, wenn man unter der Allgemeinheit die grosse gebildete Menschheit versteht. Was ihr gefällt, was den schönsten Geistern in dem ganzen geistigen Lebensprozess der Welt gefällt, das ist allerdings schön. Es wird Zeiten geben, wo das Geschmackslose gefällt, weil es Mode ist, Zeiten, in denen das trefflichste Kunstwerk keinen Beifall[1]) findet, weil das Zeitalter den Sinn, mit welchem es aufgefasst werden müsste, noch nicht entwickelt hat. Der Fortschritt der Welt wird nicht immer verstanden, der geistige Prozess geht aber in aufsteigender Linie vor sich, und wir sind der festen Ueberzeugung, dass der Geschmack immer besser wird.

Briefe über Geist und Buchstab in der Philosophie.

Während die Briefe über Geist und Buchstab in der Philosophie[2]) vielleicht einen allgemeinen Ueberblick über Fichte's System der Aesthetik geben, soweit ein solches vorhanden ist, so geben sie für unsere spezielle Arbeit keine so grosse Ausbeute. Bei jedem Schritt wird man an Schiller erinnert, den Fichte so hoch schätzte und dessen Ansichten er zu seinen eigenen[3]) zu machen wünschte, nur dass er auf eine mehr allumfassende Einheit in der Anschauung zurückgehen wollte[4]).

Wir finden in der Natur und in der Kunst Produkte, die geistvoll[5]) sind — andere, die es nicht sind. Diese Briefe untersuchen, erstens, was der Geist der Philosophie sei und der Geist in der Philosophie; und wie sich derselbe vom Buchstaben und vom blossen Buchstaben unterscheide[6]). Er beschreibt die Lektüre zwei verschiedener Werke: von jenem fühlten Sie, dass Sie es ebensowohl ungelesen lassen könnten, dass die Ausbeute nicht der aufgewandten Mühe werth seyn würde: von diesem aber fühlten Sie sich angezogen und gefesselt — wie jene französische Dame, die, bei der Lektüre der neuen Heloise, nachdem man ihr zweimal gemeldet hat dass gespannt sey, die ganze Nacht durch las und den Ball aufopferte. So verhält es sich mit Büchern[7]) und mit anderen Erzeug-

1) Vgl. Empfang der Elgin Marbles in London und die ersten Aufführungen der Wagner'schen Opern etc. — 2) F. W. VIII 270—300. Zimm. 552. Schasl. 772. F. W. VIII 270, Anm.; VIII 300, Anm. — 3) Danzel, Gesamt-Aufsätze 27. — 4) Zimm. 553. — 5) F. W. VIII 271. — 6) ibid. — 7) ibid. 272.

nissen sowohl der Kunst als auch der Natur. Das eine lässt uns kalt und ohne Interesse, oder stösst uns zurück; ein anderes zieht uns an, ladet uns ein, bei einer Betrachtung zu verweilen und uns selbst in ihm zu vergessen. Diese Erfahrung ist eine eigentümliche, aber gewöhnliche, und die Gründe, welche man anfangs anführen möchte, sind nicht ausreichend, um die Erscheinung zu erklären. Es scheint daher der Mühe wert, zu untersuchen, was es sein möge, das uns so mächtig hinzieht[1]).

Das eine Werk mag unseren Sinn selbst für seinen Gegenstand anregen, beleben, stärken; es giebt uns nicht bloss das Objekt unserer Beschäftigung, sondern zugleich das Talent, uns mit demselben zu beschäftigen. Unser Verstand denkt, unsere Einbildungskraft dichtet mit dem Künstler, so wie er es will. Diese Produkte haben eine lebendige Kraft für den inneren Sinn.	Da hingegen das andere denjenigen Sinn, dessen man zum Genusse bedürfte, aufhält und hemmt, ermüdet und tötet; der abgelaufene Mechanismus des Geistes muss immer wieder hergestellt werden. Wir müssen immer über uns wachen, das Gebot der Aufmerksamkeit stets wiederholen. Diese Produkte können alles andere haben, diese Kraft haben sie nicht.

Und diese belebende Kraft an einem Kunstwerk heisst Geist.

Der erste Brief[2]) schliesst mit der Frage nach dem Ursprung dieser Kraft, welche der Künstler den Werken der Kunst einhaucht, so dass sie in uns Anlagen und Talente wecken, die wir selbst nicht erkannten.

Der zweite Brief[3]) beantwortet die aufgeworfene Frage auf folgende Weise: Nirgends als in der Tiefe seiner eignen Brust kann der geistvolle Künstler gefunden haben, was in der meinigen liegt. Er rechnet auf die Uebereinstimmung anderer mit ihm und rechnet richtig. Er muss dasjenige, was allen gebildeten Seelen gemein ist, in sich haben[4]); in der Stunde der Begeisterung muss der universale Sinn der gesamten Menschheit in ihm wohnen. Obgleich wir alle, sowohl in physischer als in geistiger Beziehung, verschieden sind, so besitzen wir jedoch zugleich auch, je nach dem Massstabe unserer Erziehung, gewisse gemeinsame Punkte; wir verstehen einander, und unser ganzes Leben ist ein Versuch, jeden Einzelnen mit sich selbst in Uebereinstimmung zu bringen[5]). Niemand bringt dies aber so leicht fertig wie der Künstler, und das, was ihn begeistert, ist der Genius. Dieser Genius ist also der universale Sinn der Menschheit, ein Wesen aus einer höheren Sphäre. Diesen Genius lernt der Künstler kennen durch die Erfahrung, durch die eigene innere Erfahrung an sich selbst, denn dieses ästhetische Vermögen kann man nicht durch Nachdenken oder durch irgend eine Beziehung auf ihren Zweck durch Begriffe erwerben.

1) F. W. VIII, 273. — 2) ibid., 274. — 3) ibid., 275. — 4) Schasl. 772; Zimm. 554. — 5) F. W. VIII, 276.

Das ist der Kern der Antwort, die der fingierte Freund des Schriftstellers giebt. Nachdem dieser zugestimmt hat, fährt er fort, einige Punkte zu erörtern. Dieser universale Sinn hängt ab von der eigenen, inneren Erfahrung, und ist vollkommen unabhängig von aller äusseren Erfahrung; das aber, was vollständig unabhängig und aller Bestimmungen von aussen unfähig ist, ist der Trieb[1]). Der Trieb allein ist das höchste und einzige Prinzip der Selbständigkeit in uns. Er allein ist es, der uns zu selbständigen, beobachtenden und handelnden Wesen macht. Die Selbständigkeit im Menschen, die seinen Charakter ausmacht, ihn von der Natur unterscheidet und ausserhalb ihrer Grenzen setzt, muss sich auf etwas Eigentümliches gründen, und dieses Eigentümliche eben ist der Trieb. Der Trieb kann entweder sein:

Erkenntnistrieb,
Praktischer Trieb oder
Aesthetischer Trieb.

Auf den folgenden Seiten werden die Beziehungen und Verschiedenheiten der drei Formen des Triebes erörtert. Wir beschäftigen uns im besonderen mit der engen Beziehung zwischen dem praktischen und dem ästhetischen Triebe. Der Erkenntnistrieb zielt ab auf Erkenntnis als solche, um der Erkenntnis willen. Der praktische Trieb geht auf die Beschaffenheit des Dinges selbst, um seiner Beschaffenheit willen. Im ersteren Falle wird ein durch sich selbst und ohne all' unser Zuthun vollständig bestimmtes Ding vorausgesetzt: der Trieb geht darauf aus, es mit diesen Bestimmungen und mit keinen anderen in unserem Geiste durch freie Selbstthätigkeit nachzubilden. Im zweiten Falle liegt eine .... durch freie Selbstthätigkeit erschaffene Vorstellung in der Seele zu Grunde, und der Trieb geht darauf aus, ein ihr entsprechendes Produkt in der Sinnenwelt hervorzubringen. In beiden Fällen geht der Trieb auf eine Harmonie zwischen der Vorstellung und dem Dinge: im ersten Falle die Vorstellung sich nach dem Dinge, im zweiten das Ding sich nach der Vorstellung richten soll.

Anders aber steht es mit dem ästhetischen Triebe[2]). Er zielt auf eine bestimmte Vorstellung, lediglich um ihrer Bestimmung als blossen Vorstellung willen. Die Vorstellung ist ihr eigener Zweck. Wie der praktischen Bestimmung eine Vorstellung zu Grunde liegt, die selbst ihrem Gehalte nach durch absolute Selbstthätigkeit entworfen ist, so auch der ästhetischen Bestimmung, aber mit dem Unterschiede, dass der letzteren nicht so wie der ersteren etwas Entsprechendes in der Sinnenwelt gegeben werden soll. Wenn eine Darstellung[3]) des ästhe-

---

1) F. W. VIII, 277; vgl. System der Sittenlehre, Einleitung, 1—12. — 2) F. W. VIII, 280. — 3) ibid., 281.

tischen Bildes gefordert wird, so geschieht es nicht durch den ästhetischen, sondern durch den praktischen Trieb. Aber endlich entweder vereinigen sich diese beiden Triebe, der ästhetische und der praktische, oder beide Triebe sind ein und derselbe Trieb und nur die Bedingungen seiner Aeusserung sind verschieden. Die obigen Citate zeigen eine so lange Verwandtschaft und Verbindung des Ethischen und des Aesthetischen als es nur möglich ist. Einen weiteren Beweis für die enge Beziehung sieht Fichte in der Aeusserung der beiden Triebe. Die Erörterung der Lust- und Unlustgefühle, welche in uns aufgeweckt werden, ist mehr psychologisch. Das Bild von dem Magneten mag nicht gerade besonders glücklich sein, aber Fichte's Meinung ist klar und wird in den folgenden Worten betont: „Beide Triebe[1], der praktische sowohl, als der ästhetische, äussern sich auf diese Weise, nur mit Unterschied. Der praktische Trieb geht auf einen Gegenstand ausser dem Menschen"; die nähere Bestimmung wird entweder als Begehren oder als Wollen charakterisiert[2].

Ganz anders verhält es sich mit dem ästhetischen Triebe. Er geht auf nichts ausser dem Menschen, sondern auf etwas, das lediglich in ihm selbst ist. Fichte's Stellung ist immer der Subjektivismus; Kant's kritischer Subjektivismus wird zu einem ethisch-subjektiven Idealismus entwickelt. Die Bestimmung wird hier durch nichts als durch die Befriedigung oder Nichtbefriedigung charakterisiert. Eine weitere Erörterung des Begehrens und Wollens, folgt das passende Bild der ästhetischen Stimmung in der „lieblichen Sängerin[3]) der Nacht". Ihr Leben schwebt auf den sich drängenden Wellen des ästhetischen Gefühls, wie das Künstlerleben jedes wahren Genies[4].

Der zweite Brief schliesst mit einer historischen und psychologischen Behandlung[5] des Ursprungs und der Entwickelung des ästhetischen Sinnes[6]. Das Vermögen, einer gewissen Erkenntnis mächtig zu sein, heisst Geschmack; auch die Fertigkeit, richtig und gemeingültig in dieser Rücksicht zu urteilen; das Gegenteil heisst Geschmackslosigkeit[7]. Die Einbildungskraft erzieht sich zur völligen Freiheit; einmal auf dem Gebiete des ästhetischen Triebes, bleibt sie dort und stellt Gestalten dar nicht wie sie sind, sondern wie sie sein sollten[8]; und dieses freie Schöpfungsvermögen heisst Geist. Geschmack beurteilt das Gegebene; Geist erschafft. Geschmack ohne Geist ist möglich, nicht Geist ohne Geschmack. Geschmack kann jeder bilden; ob jeder sich zur Geistigkeit erheben könne, ist zweifelhaft[9]. Der Geist ist Vermögen der Ideale und lässt die Grenzen der Wirklichkeit hinter sich zurück[10]; der Trieb geht ins Unendliche, und wie er das Ziel erreicht hat, eröffnen sich ihm neue Felder.

1) F. W. VIII, 282. — 2) ibid., 283. — 3) ibid., 284. — 4) ibid., 285. — 5) ibid., 286—87. — 6) ibid., 290. — 7) Sittenlehre § 31. — 8) Vgl. Schelling, „idealisieren". — 9) Vgl. F. W. IV, 355. — 10) ibid., 291.

Im dritten Briefe[1]) entwickelt Fichte die Behauptung, dass es der ästhetische Sinn ist, welcher uns den ersten festen Standpunkt giebt: das Genie kehrt darin ein, und deckt durch die Kunst auch uns anderen die verborgenen Tiefen desselben auf. Der Geist geht auf die Entwickelung des Triebes im Menschen, der ihn als Intelligenz über die ganze Sinnenwelt erhebt. Durch die Sinnenwelt sind wir Individuen, in der Geisteswelt sind wir eins. Der Geist ist einer[2]), ist in allen Individuen derselbe, denn er ist durch das Wesen der Vernunft gesetzt. Die Geistesprodukte sind in ihren Wirkungen für alle Menschen, alle Zeiten gemeingültig, wenn nicht immer gemeingeltend, denn es giebt zahlreiche Stufenleitern der Geistesbildung.

Teils diesen Sinn zu versuchen, teils seine Stimmung mitzuteilen, kleidet das Genie die Gestalten in feste Körper[3]); die innere Stimmung des Künstlers ist der Geist seines Produkts; die zufälligen Gestalten, in denen er sie ausdrückt, sind der Körper oder der Buchstabe derselben.

In dem Briefe folgt[4]) eine Erörterung des Mechanischen der Kunst und der Kunstregeln, mit besonderer Beziehung auf Goethe; und er schliesst mit derselben Idee wie im § 31 der Sittenlehre — der Vorbereitung des moralischen Lebens, welches der ästhetische Sinn hervorbringt.

Fassen wir noch einmal diese geringe Ausbeute der Fichte'schen Aesthetik zusammen: Das Hauptelement ist das ethische Bewusstsein; der ästhetische Trieb und der ästhetische Sinn sind von höchstem Werte für die Forderung der ethischen Zwecke. Kant hatte die Subjektivität[5]) des ästhetischen Urteils gelehrt und hatte das Schöne und das Gute (abgesehen von dem Moralisieren, welches dem § 59 der K. d. U. anhängt) scharf geschieden. Nichtsdestoweniger behauptet Kant im allgemeinen das Primat der praktischen Vernunft; also, Fichte's ethisch-subjektiver Idealismus ist die logische Entwickelung des Kantischen Systems.

Schelling.

Die nachkantische populäre Aesthetik hatte aus dem kritischen Subjektivismus Kant's einen ästhetischen Subjektivismus entwickelt[6]). Fichte's Verdienst ist es, die Grenzen dieses Subjektivismus des blossen Gefühls erkannt und sein System des ethischen, subjektiven Idealismus aufgestellt zu haben. Kant betonte die Subjektivität des ästhetischen Urteils und die Unmöglichkeit, das Ding-an-sich zu erkennen: Fichte setzte das Ich und das Nicht-Ich nur als ein Negatives gegen die Unbedingtheit des Ich[7]). Das war also der Fortschritt in der

1) F. W. VIII, 291. — 2) Vgl. Ueberw.-Heinze III, 2, 224. — 3) F. W. VIII, 292. — 4) ibid., 294. — 5) K. d. U., § 8. — 6) Schasl., 753. — 7) ibid., 734.

philosophischen Entwickelung und im besonderen in der Aesthetik. Wir haben auch gesehen wie der moralische Ernst Fichte's und seine Voranstellung der praktischen Philosophie seinem ganzen System einen ethischen Charakter verlieh; besonders spiegelt das seine Aesthetik wieder. Man kann also seine Stellung als einen subjektiven, ethischen Idealismus bezeichnen. Gerade diese Einseitigkeit lässt uns aber auf der zweiten Stufe der nachkantischen Philosophie eine Reaktion erwarten.

Diese Reaktion finden wir bei Schelling, d. h. dem jugendlichen Schelling. Allerdings geht er von Fichte aus; aber auch Fichte erklärte sich für einen Kantianer, und Schelling wendete nicht nur Fichte's Methode an, sondern machte auch Gebrauch von dessen Ausdrucksweise. Neben den Fichte'schen Idealismus des Subjekts setzt er den Idealismus des Objekts.

Fichte setzte das Ich = All, subjektiver Idealismus. Die höchste Entwickelung des Geistes ist das ethische Bewusstsein.	Schelling setzte das All = Ich, objektiver Idealismus. Die höchste Entwickelung des Geistes ist das ästhetische Bewusstsein [1]).

Wir sehen wohin Schelling zielt; das reale An-sich-sein der Erscheinungswelt wird in beiden Welten [2]) in seine Rechte eingesetzt: die subjektive Welt des Bewusstseins und die objektive Welt des Unbewusstseins polarisieren sich gegenseitig. Das ästhetische Bewusstsein ist die Einheit der theoretischen und praktischen Thätigkeit des Bewussten und des Unbewussten. Das Genie erzeugt die Kunst. Schönheit, Geist und Natur sind Erscheinungen desselben Ursprungs, des Absoluten, welcher durch die intellektuelle Intuition erkannt wird. Erkenntnis ist das Sich-selbst-Objekt-werden des Subjektiven oder das Sich-selbst-Subjektwerden des Objektiven. Die Anschauung, durch welche das erreicht wird, ist die ästhetische Anschauung. Das höchste Produkt der Natur ist der Geist; das höchste Produkt des Geistes ist die Kunst. Das Endziel der Weltentwickelung muss daher die Hervorbringung des ästhetischen Bewusstseins, des künstlerischen Genius sein. Die Kunst wird das Organon der Philosophie, die Kunstphilosophie ist die Spitze aller Philosophie.

So verwandelt Schelling die subjektiven, psychologischen Ideen in objektive, metaphysische. Die Aesthetik wird die welterklärende Wissenschaft.

Das besondere Problem des Zusammenhangs des Ethischen mit dem Aesthetischen findet bei Schelling eine ganz andere Lösung.

---

1) Vgl. Ueberw.-Heinze III, 2, 27. — 2) Schasl. 939.

Für Fichte's subjektiven Idealismus war das ethische Bewusstsein das höchste Erzeugnis des Geistes; seine Aesthetik ist deshalb wesentlich ethisch. Schelling's objektiver Idealismus setzt das ästhetische Bewusstsein als das höchste Erzeugnis des Geistes und das ethische Bewusstsein nimmt eine untergeordnete Stellung ein; in der That hat sowohl die praktische als die theoretische Philosophie die Tendenz ästhetisch zu werden. Wenn wir das ethische Element in Schelling's Aesthetik betrachten, so müssen wir die verschiedenen Entwickelungsperioden seiner Philosophie im Auge behalten; trotzdem erfuhr seine Aesthetik keine entsprechende Entwickelung. Es muss ausserdem bemerkt werden, dass sich in Schelling's Werken doch nicht sehr viel findet, was sich direkt auf dieses Problem bezieht; seine Philosophie war nicht nur eine Fortbildung Fichte's, sondern ebensosehr eine Reaktion. Das Gesamtergebnis von Fichte's Lehre trug in sich zwei Probleme, und diese zwei bestimmten gewissermassen die Richtungen der nächsten Philosophie[1]): 1. die Welt wollte aus dem Ich abgeleitet werden; 2. das Ich aus dem absoluten Sein; mit anderen Worten: das naturphilosophische Problem und das religionsphilosophische Problem. Diese Probleme hat Fichte selbst nicht gelöst, sondern er ist von der theoretischen Wissenschaftslehre zur praktischen Philosophie, zur Sittenlehre übergegangen. Die naturphilosophische Frage wurde vernachlässigt, denn das eigentliche Element der Wissenschaftslehre war die Sittenlehre. Gerade an dieser Stelle nahm Schelling den Faden wieder auf; Fichte's Versäumnis sollte wieder gut gemacht werden. Daher erscheint der Uebergang Schelling's zur Naturphilosophie (den er mit 19 Jahren machte, als Fichte noch an der Sittenlehre arbeitete) als ein schroffer Gegensatz, und die Betonung der Naturphilosophie scheint eine Vernachlässigung der Sittenlehre zu sein. Ausserdem ist Schelling's Morallehre nicht die gewöhnliche; „in dem Streben[2]) nach der Einheit mit Gott besteht die Sittlichkeit, in dem erreichten Ziel die Seligkeit".

Die Entwickelung der Schelling'schen Philosophie war die folgende:

Selbsterkenntnis — Wissenschaftslehre;
Welterkenntnis — Naturphilosophie;
Gotteserkenntnis — Religionsphilosophie.

Die dritte Stufe jedoch (welche die vollständigste Entwickelung seiner ethischen und religiösen Ansichten giebt) fällt ganz aus dem Rahmen dieser Erörterung. In Betracht kommen die folgenden Werke:

Bruno, oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge;
System des transcendentalen Idealismus;
Philosophie der Kunst;

---

1) Fischer, 7 ff. — 2) ibid., 624.

Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums;
Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur;
auch: die Darstellung meines Systems der Philosophie.

„Dadurch erstieg mit Schelling die Wissenschaft ihren absoluten Standpunkt, und wenn die Kunst bereits ihre eigentümliche Natur und Würde in Beziehung auf die höchsten Interessen des Menschen zu behaupten angefangen hatte, so ward jetzt auch der Begriff und die wissenschaftliche Stelle der Kunst[1]) gefunden“ . . . . So führte, nach Hegel, der Entwickelungsgang der Philosophie von Kant über Schiller zu Schelling. „Diese Einheit nun des Allgemeinen und Besonderen, der Freiheit und Notwendigkeit, der Geistigkeit und des Natürlichen, welche Schiller als Prinzip und Wesen der Kunst wissenschaftlich erfasste und durch Kunst und ästhetische Bildung ins wirkliche Leben zu rufen unablässig bemüht war, ist sodann als Idee selbst zum Prinzip der Erkenntnis und des Daseins gemacht, und die Idee als das allein Wahrhafte und Wirkliche erkannt worden[2]).“ Der Einfluss, den Kant, Fichte und Schiller auf Schelling ausübten, spiegelt sich in dem Briefwechsel des letzteren mit Hegel[3]) wieder. Schelling verweist oft auf Schiller und Winckelmann; sie gaben ihm das objektive Material, um die Kant'schen Ideen in eine metaphysische Theorie umzuwandeln.

Auf der ersten Stufe seiner Entwickelung, der Naturphilosophie[4]), betrachtet Schelling das Subjektive oder Ideale und das Objektive oder Reale als zwei Pole, welche sich gegenseitig voraussetzen und fordern. Die Erkenntnis hängt ab von der Uebereinstimmung des objektiven Faktors mit dem subjektiven. Es giebt zwei Wissenschaften: die spekulative Physik und die transcendentale Philosophie. In Uebereinstimmung mit Kant's drei Kritiken teilt Schelling die transcendentale Philosophie in drei Teile[5]): 1. die theoretische Philosophie, deren Aufgabe ist, das Vorurteil zu erklären, dass unabhängig von uns eine Welt von Dingen ausser uns existiere und so vorgestellt wird wie sie ist; 2. die praktische Philosophie, deren Aufgabe ist, das Vorurteil zu erklären, dass wir durch Freiheit auf die objektive Welt einwirken können; und 3. denjenigen Teil der Philosophie, welcher die theoretische und praktische Philosophie vereinigt. Die theoretische Intelligenz ist welterkennend, die praktische Intelligenz ist weltordnend, die dritte (künstlerische) Intelligenz ist weltschaffend.

Um den Zusammenhang des Ethischen mit dem Aesthetischen klarer zu machen, geben wir eine Uebersicht über Schelling's praktische Philosophie. In seinen ersten Schriften geht er, wie Fichte,

1) Hegel 10 a. 80. — 2) ibid. — 3) Hegel, Briefe, I, 16. — 4) Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie. — 5) Schelling's Werke, 3, 346/47.

von dem Ich als Prinzip aus; aber bald geht er zum Spinozismus[1]) über. Die Philosophie ist Einheitslehre. Nach einer Erörterung und Vergleichung des Dogmatismus und des Kritizismus zeigt er, dass ihre Uebereinstimmung das monistische System ist, ihr Gegensatz ist das Freiheitssystem. In der That beweisen seine drei ersten Schriften, 1. dass das Prinzip der Philosophie das Unbedingte ist; 2. das Unbedingte ist das absolute Ich; 3. das absolute Ich ist Selbstbethätigung, Selbstzweck, Freiheit. Kritizismus dann ist Freiheitssystem: seine Aufgabe ist — „Sei absolut frei". Das darauffolgende Postulat heisst: „Strebe frei zu sein, strebe die Unbedingtheit", oder „Dein Streben sei unbedingt". Dieses freie Streben muss eine Wirksamkeit auf die Dinge haben; die Freiheit erscheint als Natur und Leben. Das Streben postuliert dann einen Widerstand: Natur = Widerstand der physischen Macht; Menschheit = Widerstand der Moral. Das Postulieren des unbedingten Strebens und Widerstands macht eine Mehrheit freier Wesen notwendig. Jedes freie Wesen ist eine moralische Individualität; aber jeder Eigenwille wird dergestalt eingeschränkt, dass mit seinem Wollen das Wollen aller übrigen bestehen kann. Daher entsteht das Problem des Widerstreits zwischen der allgemeinen und der individuellen Freiheit. Diese beiden müssen übereinstimmen; der allgemeine Wille geht auf ein Reich moralischer Wesen (ein ethisches Gebot), der individuelle Wille geht auf die Selbstbestimmung des Individuums (ein moralisches Gebot). Das höchste Gebot der Ethik lautet[2]): Handle so, dass dein Wille absoluter Wille sei, dass die ganze moralische Welt deine Handlung wollen könne, dass durch dieselbe kein vernünftiges Wesen als blosses Objekt, sondern als mithandelndes Subjekt gesetzt werde.

Die höchste Aufgabe der transcendentalen Philosophie ist die Beantwortung der Frage[3]): Wie können die Vorstellungen zugleich als sich richtend nach den Gegenständen und die Gegenstände als sich richtend nach den Vorstellungen gedacht werden? Es ist leicht einzusehen, dass dieses Problem weder in der theoretischen noch in der praktischen Philosophie aufgelöst werden kann, sondern in einer höheren, die das verbindende Mittelglied beider, und weder theoretisch noch praktisch, sondern beides zugleich ist. Es existiert eine vorherbestimmte Harmonie, die dann nur denkbar ist, wenn die Thätigkeit, durch welche die objektive Welt produziert ist, ursprünglich identisch ist mit der, welche im Wollen sich äussert, und umgekehrt[4]). Die Thätigkeit im Handeln ist mit Bewusstsein produktiv, im Produzieren der Welt, ohne Bewusstsein. Die Philosophie der Naturzwecke oder Teleologie ist also jener Vereinigungspunkt der theoretischen und

1) Neue Deduktion des Naturrechts; Fischer, 290 ff. — 2) ibid., §§ 31 bis 45, 295. — 3) S. W. 3, 348. — 4) ibid., 616.

praktischen Philosophie. Die Identität der bewusstlosen Thätigkeit und der bewussten wird postuliert: das Prinzip jener Thätigkeit fällt nicht in die Natur, sondern in uns; denn das System des Wissens ist nur als wollend zu betrachten, wenn es in sein Prinzip zurückkehrt. Die transcendentale Philosophie wäre vollendet, wenn sie jene Identität in ihrem Prinzip (im Ich) nachweisen könnte[1]). Es wird also postuliert, dass im Subjektiven, im Bewusstsein selbst, jene zugleich bewusste und bewusstlose Thätigkeit aufgezeigt werde.

Eine solche Thätigkeit ist allein die ästhetische. Die idealistische Welt der Kunst und die reelle der Objekte sind Produkte einer und derselben Thätigkeit: das Zusammentreffen beider ohne Bewusstsein giebt die wirkliche, mit Bewusstsein die ästhetische Welt.... Das allgemeine Organon der Philosophie — und der Schlussstein ihres ganzen Gewölbes — ist die Philosophie der Kunst.

Wenn wir Kant, Fichte und Schelling an diesem Punkte vergleichen, so werden wir finden, dass Kant das Ethische und Aesthetische deutlich voneinander scheidet, dass Fichte das Supremat des ethischen, sittlichen Bewusstseins betont, dagegen Schelling das des ästhetischen Bewusstseins. Fichte zieht die letzte Konsequenz aus Kant's sittlicher Freiheit und Autonomie des Geistes, das absolute Primat der praktischen Vernunft, den sittlichen Hyperidealismus[2]). Ueber Fichte hinaus, auf dessen Wege, ging es einmal absolut nicht weiter[3]). Schelling übertrug Fichte's Lehre des Ich, seinen eigenen Ausgangspunkt, auf das System der Identität; aber er hatte die Tendenz, von den beiden Polen Natur und Geist den ersteren zu betonen. Daher legte sein objektiver Idealismus den Nachdruck auf das ästhetische Bewusstsein. Sein grosses Verdienst[4]) war erstens, dass er die Kunst von jeder Dienstbarkeit gegen die Sittlichkeit loslöste, sie auf eigene Füsse stellte und ihren selbständigen, unendlichen Wert anerkannte, und zweitens, dass er den von Kant inaugurierten, ästhetischen Idealismus auf den metaphysischen Idealismus gründete und den engen untrennbaren Zusammenhang beider nachwies. Dieser ästhetische Idealismus war ein unmittelbarer Ausfluss seines metaphysischen, absoluten Idealismus, also ein organischer Bestandteil seines Systems[5]).

Das ist also das Ergebnis der Einleitung des Systems des transcendentalen Idealismus[6]); es giebt einen bestimmten, ästhetischen Standpunkt in der Philosophie und einen neuen Begriff von der Kunst. Da ist keine Spur von der übersinnlichen und theosophischen Welt der Schönheit, in welche pseudoplatonische Abstraktionen Schelling später verfiel. In Fichte's und Schiller's Ausdrucksweise haben wir

1) S. W., 3, 349. — 2) Schulze, XX. — 3) Lemcke, 29. — 4) v. Hartmann, 44. — 5) ibid., 56. — 6) Bsqt., 321.

die Antwort auf die Forderung Kant's, dass der Freiheit und der Natur eine Einheit zu Grunde liegen müsse. Dieses Absolute ist der moderne Standpunkt[1]); es beruht auf der Ueberzeugung, dass die menschliche Freiheit nicht der Natur fremd ist, sondern in dem System, zu welchem die Natur gehört, ihre Wurzeln hat, dass sie daher nicht übernatürlich, sondern natürlich ist. Die Haupttendenz des objektiven Idealismus in seiner Entwickelung von Kant ist, eine konkrete Einheit oder ein rationales System als die Natur der Welt, in welcher wir leben, innewohnend zu beweisen. Die Begriffe, innerlich und äusserlich, natürlich und übernatürlich, idealistisch und materialistisch, haben keine Bedeutung ausser für den Menschen. Den Hauptteil an dieser Revolution hatte der zunehmende Glaube an die Objektivität des ästhetischen Urteils, als einer Einheit der Sinnlichkeit und des Verstandes[2]).

Nicht nur Fichte, sondern auch Schelling setzte als Aufgabe[3]) des transcendentalen Idealismus, dass die notwendige Entwickelung des Ich reproduziert werden soll in eine Reihe von Handlungen als Geschichte des Bewusstseins. Die theoretische Philosophie geht vom höchsten Prinzip des Wissens, dem Selbstbewusstsein aus, und entwickelt von hier aus die Geschichte des Selbstbewusstseins: Empfinden, Anschauung, äussere und innere Anschauung, Abstraktion, absolute Abstraktion oder Willensakt[4]). Mit dem Willensakt beginnt das Gebiet der praktischen Philosophie. Das Ich durchschaut seine Thätigkeit, es sieht sich handeln, ist sich gegenwärtig als Subjekt und Objekt. Die absolute Abstraktion ist der Anfang des Bewusstseins, welches aus dem Wollen, dem ursprünglichen Freiheitsakt entspringt. Der Wille ist die Triebkraft der ganzen Entwickelung des Ich. Das praktische Ich ist zweckthätig, ist sowohl idealisierend als realisierend[5]). Das Thema des praktischen Ich hat die Form einer Aufgabe, die eine Forderung, ein Sollen ist; daher beginnt alles Wollen mit einem Sollen[6]). Alles bestimmte Wollen fordert Individualität; ohne Individualität giebt es kein bestimmtes Wollen, kein freies, bewusstes Handeln. Die Individualität ist der Wendepunkt der theoretischen und praktischen Philosophie, und jetzt erst sind wir auf dem Gebiet der letzteren angelangt. Das Wollen in dem Ich[7]) wird objektiv durch das ideale Objekt oder das Ideal. Schelling deduziert das Sittengesetz als den kategorischen Imperativ, welches Kant so ausdrückt: du sollst nur wollen, was alle Intelligenzen wollen können[8]). Von dem übrigen Teile des Systems der praktischen Philosophie wollen wir die Aufmerksamkeit nur auf die Bedeutung lenken, welche Schelling der Geschichte zuschreibt (man vergleiche in Bezug hierauf

1) Bsqt., 322. — 2) ibid., 322. — 3) Fischer, 499 ff. — 4) S. W. 3, 532. — 5) ibid., 535. — 6) ibid., 546. — 7) ibid., 559; Fischer, 520. — 8) S. W. 3, 574.

auch die VIII. Vorlesung über Meth. d. a. S., Ueber die historische Konstruktion des Christentums). Die Geschichte ist eine allmählich sich enthüllende Offenbarung[1]) des Absoluten, welches weder Subjekt noch Objekt, sondern die höhere Identität beider ist. In dem Gesamtprezess der Geschichte offenbart sich das Absolute, Gott; die ganze Geschichte ist ein fortgehender Beweis vom Dasein Gottes[2]).

System des transcendentalen Idealismus.

Im sechsten Hauptabschnitte[3]) des Systems des transcendentalen Idealismus haben wir die Deduktion eines allgemeinen Organs der Philosophie oder Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transcendentalen Idealismus. Dieser zerfällt in drei Paragraphen: § 1. Deduktion des Kunstprodukts überhaupt; § 2. Charakter des Kunstprodukts; § 3. Folgesätze.

Die postulierte Anschauung[4]) soll zusammenfassen, was in der Erscheinung der Freiheit und was in der Anschauung des Naturprodukts getrennt existiert, nämlich Identität des Bewussten und Bewusstlosen im Ich und Bewusstsein dieser Identität; das Produkt wird mit dem Freiheitsprodukt gemein haben, dass es ein mit Bewusstsein Hervorgebrachtes, mit dem Naturprodukt, dass es ein bewusstlos Hervorgebrachtes ist. Die Natur[5]) fängt bewusstlos an und endet bewusst, die Produktion ist nicht zweckmässig, wohl aber das Produkt; das Ich ist bewusst der Produktion nach, bewusstlos in Ansehung des Produkts.

Es entsteht hier der folgende Widerspruch[6]): Bewusste und bewusstlose Thätigkeit sollen absolut Eins sein im Produkt, gerade wie sie es im organischen Produkt auch sind, aber sie sollen auf anderer Art Eins sein: beide sollen Eins sein für das Ich selbst. Beide Thätigkeiten müssen getrennt sein; aber sie können nicht ins Unendliche getrennt sein wie beim freien Handeln. Es muss einen Punkt geben, wo beide in Eins zusammenfallen; und umgekehrt, wo beide in Eins zusammenfallen, muss die Produktion aufhören als eine freie zu erscheinen. Hier hört die Produktion absolut auf; es soll also in der Intelligenz aller Streit aufgehoben, aller Widerspruch vereinigt sein. Die Intelligenz[7]) fühlt sich durch jene Vereinigung überrascht und beglückt; sie endet in einer vollkommenen Selbstanschauung und in einem Gefühle der unendlichen Befriedigung. Das Unbekannte, was hier die objektive und die bewusste Thätigkeit in unerwartete Harmonie setzt, ist nichts anderes als jenes Absolute[8]), das Urselbst, welches den allgemeinen Grund der prästabilierten Harmonie zwischen dem Bewussten und Bewusstlosen enthält. Hier erreicht Schelling die Grenze des objektiven Idealismus[9]). Wie in

1) Schwegler, G. d. Phil., 411. — 2) S. W. 3, 597. — 3) ibid., 612. — 4) ibid., 612. — 5) ibid., 613. — 6) ibid., 614. — 7) ibid., 615. — 8) Vergl. S. W. 5, 377, 388, 393; 4, 256, 293; v. Hartmann, 34, 35. — 9) Schasl., 831.

der Sphäre des Handelns das Unbegreifliche durch das Wort, Schicksal bezeichnet wird, so wird dasselbe in der ästhetischen Sphäre durch den dunklen Begriff Genie bezeichnet[1]. Das postulierte Produkt ist kein anderes als das Genieprodukt, oder da das Genie nur in der Kunst möglich ist, das Kunstprodukt[2].

Die Erfahrungen der Künstler beweisen, dass das ästhetische Schaffen auf einem Widerspruch der Thätigkeiten beruht. Dieser Widerspruch aber, da er den ganzen Menschen mit allen seinen Kräften in Bewegung setzt, ist ohne Zweifel ein Widerspruch, der das letzte in ihm, die Wurzel seines ganzen Daseins, angreift[3].

Dieser Satz bildet die Grundlage von Schelling's intellektueller Anschauung[4].

Die ästhetische Produktion geht vom Gefühl[5] eines scheinbar unauflöslichen Widerspruchs aus und endet im Gefühl einer unendlichen Harmonie; dieses Gefühl ist zugleich eine Rührung. Das Zusammentreffen der beiden sich fliehenden Thätigkeiten ist bloss eine Erscheinung: daher ist die Kunst die einzige und ewige Offenbarung[6], die es giebt, und das Wunder, dass, wenn es nur einmal existiert hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müsste.

Im zweiten Paragraphen[7] wird der Charakter des Kunstprodukts behandelt. Der Grundcharakter des Kunstprodukts ist also eine bewusstlose Unendlichkeit (Synthesie von Natur und Freiheit); der äussere Ausdruck[8] des Kunstprodukts ist also der Ausdruck der Ruhe und der stillen Grösse. Der Grundcharakter jedes Kunstwerks, welcher die beiden vorangehenden in sich begreift, ist also die Schönheit und ohne Schönheit ist kein Kunstwerk.

Die Unterschiedsangabe[9] des Kunstwerks und der anderen Produkte wird dann gegeben. Darauf folgt der Unterschied zwischen dem Kunstwerk und dem gemeinen Kunstprodukt: nämlich die ästhetische Hervorbringung[10] ist in ihrem Prinzip eine absolut freie, ist unabhängig vom äusseren Zwecke, schlägt aus die Verwandtschaft 1. mit Sinnesvergnügen[11], welche von der Kunst zu verlangen der eigentliche Charakter der Barbarei ist, 2. mit dem Nützlichen, welches von der Kunst zu fordern nur einem Zeitalter möglich ist, das die höchsten Efforts des menschlichen Geistes in ökonomische Erfindungen setzt, 3. mit allem, was zur Moralität gehört, und mit der Wissenschaft.

In der allgemeinen Anmerkung[12] zu dem ganzen System, fasst Schelling die Stellung der Aesthetik in seinem System der Philosophie

1) Vgl. K. d. U. § 46, 174; v. Hartm., 30. — 2) S. W. 3, 616; vgl. Schasl., 832. — 3) Vgl. Schiller und W. v. Humboldt. — 4) v. Hartm., 31; S. W. 4, 362, 347. — 5) ibid., 3, 617. — 6) ibid., 3, 618; 4, 299, 300. — 7) ibid., 3, 619. — 8) ibid., 620. — 9) ibid., 621. — 10) ibid., 622. — 11) ibid., 623. — 12) ibid., 630.

so zusammen: Das ganze System fällt zwischen zwei Extreme, deren eines durch die intellektuelle [Kant], das andere durch die ästhetische [Schiller] Anschauung bezeichnet ist. Die erste, da sie bloss zum Behuf der besonderen Richtung des Geistes, welche er im Philosophieren nimmt, notwendig ist, kommt im gemeinen Bewusstsein nicht vor; die andere, da sie nichts anderes als die allgemeingültig oder objektiv gewordene intellektuelle ist, kann wenigstens in jedem Bewusstsein vorkommen. Es lässt sich aber eben daraus auch einsehen, dass und warum Philosophie als Philosophie nie allgemeingültig werden kann[1]. Das eine, welchem die absolute Objektivität gegeben ist, ist die Kunst. Nehmt, kann man sagen, der Kunst die Objektivität, so hört sie auf zu sein, was sie ist und wird Philosophie; gebt der Philosophie die Objektivität, so hört sie auf Philosophie zu sein und wird Kunst. — Die Philosophie erreicht zwar das Höchste, aber sie bringt bis zu diesem Punkt nur gleichsam ein Bruchstück des Menschen. Die Kunst bringt den ganzen Menschen, wie er ist, dahin, nämlich zur Erkenntnis des Höchsten, und darauf beruht der ewige Unterschied und das Wunder der Kunst. Der ästhetische Mensch wird hier über den intellektuellen und den sittlichen Mensch gestellt. Wir erinnern an dieser Stelle an Schiller's Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. In der Entwickelung der Aesthetik von Kant bis Schelling spielt Schiller eine wichtige Rolle[2]. Kant machte die Urteilskraft zu einem besonderen Vermögen; Schiller nahm als Gegenstand den ästhetischen Menschen, dessen Entwickelung er die „ästhetische Erziehung des Menschen“ nannte. Die Aufgabe war die Aufhebung des Kant'schen Dualismus zwischen dem sinnlichen und dem sittlichen Menschen; also — durch den schönen Menschen zum sittlichen Menschen. Obgleich Schiller sich über Kant's moralischen Rigorismus, als „einen Weg zu einer finsteren und mönchischen Aesthetik“ beklagt, so ist doch auch seine Lösung eine entschieden ethische. Kant's Aesthetik war kritisch, die Schiller's anthropologisch, die Schelling's wird kosmologisch — sie wird die universelle Aesthetik.

Bruno.

Zwei Jahre nach dem System des transcendentalen Idealismus erschien der platonisierende Dialog[3]: „Bruno, oder über das göttliche Prinzip der Dinge“, worin Schelling sich teils an Sätze des Giordona Bruno, teils an Plato anlehnt. Der Indifferenz des Subjektiven und Objektiven, wie auch dem Ideale, wird der Name Gott gegeben. Von den drei Teilen interessiert uns hier ein Teil des ersten, nämlich die Einleitung. Sie handelt von dem Einssein der Wahrheit und der Schönheit.

---

1) Vgl. Schiller, Briefe ü. ä. Erg. 27, 15. — 2) Fischer, 536; Schasl., 579. — 3) S. W. 4, 213.

Im Anfang[1]) des Dialoges wird die Frage aufgeworfen, was das Wesentliche am Kunstwerk ist, die Wahrheit oder die Schönheit. Auf der Grundlage des Systems des transcendentalen Idealismus werden die Wahrheit und Schönheit definiert und ihre Unterscheidungsmerkmale gegeben. Es giebt zwei Arten der Wahrheit[2]), die absolute und die relative, und ebenso zwei Arten der Schönheit. Aber die absolute Wahrheit[3]) und die absolute Schönheit sind identisch. Mit unserem Verstande[4]) erkennen wir die höchste Wahrheit und Schönheit nicht; denn diese gehören zu den Urbildern; wir erkennen nur die Abbilder. Es findet[5]) sich, dass die ewigen Begriffe vortrefflicher und schöner seien als die Dinge selbst, dass sie auch allein schön, ja, dass der ewige Begriff eines Dinges notwendig schön sei. Notwendig[6]) ist, dass, wenn die Schönheit etwas Unzeitliches ist, jedes Ding nur durch seinen ewigen Begriff schön sei; notwendig, wenn die Schönheit nie entstehen kann, dass sie das Erste, Positive, die Substanz der Dinge selbst sei; notwendig, wenn das Entgegengesetzte der Schönheit bloss Verneinung und Einschränkung ist, dass diese nicht in jene Region dringen könne, wo nichts als Realität angetroffen wird, dass also auch die ewigen Begriffe aller Dinge allein und notwendig schön seien; weil eben diese ewigen Begriffe der Dinge allein und absolut wahr sind und weil die Dinge mit Wahrheit erkennen, heisse: sie in ihren ewigen Begriffen erkennen — daher ist die höchste Einheit der Schönheit und der Wahrheit aufgezeigt[7]).

Wäre Schelling in dieser Stelle konsequent, so hätte er zeigen müssen, dass, im Sinne der traditionellen Trichotomie des Wahren, Schönen und Guten, wie wir sie in der griechischen Philosophie, in Herder und auch in Kant reflektiert finden, es auch eine Identität des Wahren und des Schönen mit dem Guten gäbe — eine Rückkehr zum Platonismus. In der That verweist er auf die Verbindung von Wahrheit, Schönheit und Güte[8]) in der „Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur“. Ferner träumt[9]) er im § 16 der „Philosophie der Kunst“ von einer Philosophie, welche eine Verbindung der Wissenschaft, Tugend und Kunst sein wird: Den drei Potenzen der realen und idealen Welt entsprechen die drei Ideen — die Wahrheit, die Güte und die Schönheit: der ersten Potenz der idealen und realen Welt entspricht die Wahrheit, der zweiten Potenz die Güte, der dritten die Schönheit — im Organismus und in der Kunst.... Hier ist zu vergleichen ein Passus aus der Naturphilosophie[10]): Die absolute Identität des Subjekts und Objekts hat eine quantitative Differenz, die sogenannten Potenzen:

---

1) S. W. 4, 217. — 2) ibid., 220. — 3) ibid., 225—226. — 4) ibid., 223—224. — 5) ibid., 226. — 6) ibid., 226. — 7) ibid., 227. — 8) ibid., 7, 301. — 9) ibid., 5, 382; v. Hartm., 32. — 10) Schwegl., 417.

Potenzen der realen Reihe	Potenzen der idealen Reihe	dargestellt als das
1. Materie und Schwerkraft. Ueberwiegung des Objekts.	Wissen: Potenz der Reflexion.	Wahre: Hineinbildung des Stoffes in die Form.
2. Licht, inneres Anschauen der Natur.	Handeln, Potenz der Subsumtion.	Gute: Hineinbildung der Form in den Stoff.
3. Organismus. Produkt der Schwerkraft und des Lichtes.	Vernunft, Einheit der Reflexion und der Subsumtion.	Schöne: Ineinsbildung von Form und Stoff.

Wie Gott über den Ideen der Wahrheit, Güte und Schönheit als ihr Gemeinsames schwebt, so die Philosophie.... sie ist Wissenschaft, aber von der Art, dass in ihr Wahrheit, Güte und Schönheit, also Wissenschaft, Tugend und Kunst selbst sich durchdringen; insofern ist sie also nicht Wissenschaft, sondern ein Gemeinsames der Wissenschaft, der Tugend und Kunst.... Der Wahrheit entspricht die Notwendigkeit, der Güte die Freiheit. Unsere Erklärung der Schönheit, sie sei die Ineinsbildung des Realen und Idealen, ... schliesst also auch die in sich: Schönheit ist Indifferenz der Freiheit und der Notwendigkeit, in einem Reale angeschaut.... Kunst demnach eine absolute Synthese oder Wechseldurchdringung der Freiheit und der Notwendigkeit.

In der ersten Periode seiner philosophischen Entwickelung stellt Schelling die Behauptung auf: „Natur und Geist sind im Grunde dasselbe [1].“ In der zweiten Periode wird der Satz in folgender Weise präcisiert: „der Grund von Natur und Geist, das Absolute, ist die Identität des Realen und Idealen.“ Das ist der Grundsatz der Identitätsphilosophie. Schelling unterscheidet [2]) mit Spinoza von der adäquaten Erkenntnis der Vernunft, die verworrene Vorstellung der Imagination: die erstere betrachtet alles unter der Form der Ewigkeit und die Dinge als eins; der zweiten erscheinen die Dinge als viele und sich verändernde. Der Philosoph erhebt sich über das gewöhnliche Denken. Die Dinge konstruieren heisst, sie darstellen, wie sie in Gott sind. Der Weltgrund ist absolute, das einzelne Ding ist relative Identität des Objektiven und Subjektiven, aber mit Uebergewicht des einen oder des anderen Moments. In den „Aphorismen zur Einleitung in die Philosophie“ [3]) bezeichnet er Wissenschaft, Religion und Kunst — Wahrheit, Güte und Schönheit — als drei Potenzen des idealen Alls, entsprechend den Potenzen des realen Alls: Materie, Bewegung und Organismus. Diesen Schritt nach vorwärts in der Richtung der Identitätsphilosophie [4]) thut Schelling in der „Darstellung meiner Systems“. Die Idee der Einheit von Schönheit und Wahrheit haben wir bereits in der Schrift „Bruno“ verfolgt. Die

1) Falck., 370. — 2) ibid., 371. — 3) ibid., 373. — 4) Zeller, Geschichte der deutschen Philosophie, 539.

anderen Abhandlungen [1]), welche hierher gehören, sind die „Fernere Darstellungen“, die „Aphorismen“ und die „Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums“.

Methode des akademischen Studiums.

In den „Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums“ konstruiert Schelling [2]) den Organismus der Wissenschaften, indem er zunächst die Philosophie als die ideale Einheit, den inneren Organismus alles Wissens, setzt. Das unbedingte Wissen [3]) ist die Voraussetzung alles besonderen Wissens. Die Philosophie ist die Wissenschaft der absoluten Identität, die Wissenschaft alles Wissens [4]). Ihrer Form nach ist die Philosophie eine unmittelbare Vernunft oder intellektuelle Anschauung, die mit ihrem Gegenstande, dem Urwissen, schlechthin identisch ist. Die Darstellung intellektueller Anschauung ist philosophische Konstruktion. Die besonderen Einheiten in der absoluten Identität des Allgemeinen und Besonderen nennt Schelling, im Anschluss an Plato, Ideen.

Die 14. Vorlesung ist äusserst wichtig für Schelling's Aesthetik, aber ausserdem muss die 8. Vorlesung in Zusammenhang mit der Betonung der Geschichte in dem Freiheitssystem erwähnt werden. Die 8. Vorlesung [5]) zeigt, dass sich für den christlichen Glauben das Göttliche nicht als Natur, sondern als sittliches Weltreich, als Geschichte offenbart. Die Weltgeschichte erleuchtet sich in dem religiösen Gesichtskreis, und darin besteht „die grosse historische Richtung des Christentums“ [6]). Das Christentum wird der griechischen Religion gegenübergestellt, das Historische dem Natürlichen. Der moderne Mensch betrachtet das ganze Weltall als ein moralisches Reich [Kant: Relig. i. d. G. d. bl. V.]. Die Geschichte ist daher das Symbol Gottes. „Die Wirkung einer solchen Theorie auf den Begriff der Kunst ist, dass sie der modernen Schönheit eine ideale Bedeutung unterlegt, welche den einfacheren Formen des sinnlichen Ausdrucks feindlich ist [7]).“

Die 14. Vorlesung [8]) wird betitelt: „Ueber Wissenschaft der Kunst in Bezug auf das akademische Studium.“ Für die akademische Behandlung der Kunst verwirft Schelling die historische, die philologische, die praktische und die technische Behandlungsweise; es bleibt also nur die ganz spekulative übrig, welche auf die intellektuelle Anschauung der Kunst gerichtet wäre; aber eben hiermit wird die Voraussetzung einer philosophischen Konstruktion der letzteren gemacht. Darunter versteht er nicht die Kunst im gewöhnlichen Sinne, besonders nicht die schönen Künste (fine arts): er redet von einer heiligeren Kunst [9]),

1) Falck., 370. — 4) Zeller, 546. — 3) Falck., 373. — 4) Ueberw.-Heinze III, 2, 27. — 5) S. W. 5, 286. — 6) ibid., 291. — 7) Bsqt., 325. — 8) S. W. 5, 344. — 9) ibid., 345.

derjenigen, welche ein Werkzeug der Götter, eine Verkündigerin göttlicher Geheimnisse, die Enthüllerin der Ideen ist — von der neugeborenen Schönheit. Nichts von dem, was der gemeine Sinn Kunst nennt, kann den Philosophen beschäftigen: sie ist ihm eine notwendige, aus dem Absoluten unmittelbar ausfliessende Erscheinung, und nur sofern sie als solche dargethan und bewiesen werden kann, hat sie Realität für ihn.

Einmal wird auf den praktisch ethischen Wert dieser Konstruktion hingewiesen[1]): „Es erhellt hieraus, dass die Konstruktion (d. h. der Kunst) ein würdiger Gegenstand nicht nur überhaupt des Philosophen, sondern auch insbesondere des christlichen Philosophen sei, der sich ein eigenes Geschäft daraus zu machen hat, das Universum derselben zu ermessen“ und darzustellen“ (vergl. die VIII. Vorles. ü. All. und den Gegensatz zwischen Christentum und griechische Religion).

Die Beziehung[2]) der Kunst zur Philosophie wird auf ähnliche Weise geschildert wie in der „Rede“. Beide[3]) begegnen sich also auf dem letzten Gipfel und sind sich, eben Kraft der gemeinschaftlichen Absolutheit, Vorbild und Gegenbild. Dies ist der Grund, dass in das Innere der Kunst wissenschaftlich kein Sinn tiefer eindringen kann, als der der Philosophie, ja dass der Philosoph in dem Wesen der Kunst sogar klarer als der Künstler, selbst zu sehen vermag. Die Philosophie[4]), deren innerer Identität mit der Kunst ungeachtet, bleibt doch immer und notwendig Wissenschaft, d. h. ideal; die Kunst immer und notwendig Kunst, d. i. real.

Das Genie ist autonomisch: aber eben die absolute Gesetzgebung erkennt die Philosophie in ihm, welche nicht allein autonomisch ist, sondern auch zum Prinzip aller Anatomie vordringt. Die Philosophie beschäftigt sich mit Ideen; in Ausdehnung des Empirischen der Kunst hat sie die allgemeine Gesetze der Erscheinung, in der Form der Ideen aufzuzeigen; denn die Formen der Kunst sind die Formen der Dinge an sich und wie sie in den Urbildern sind. Die Wahrheit die der Philosoph erkennen soll, ist eins und dasselbe mit der absoluten Schönheit — die Wahrheit der Ideen; und die Philosophie der Kunst[5]) ist Darstellung der absoluten Welt in der Form der Kunst.

Philosophie der Kunst[6]) ist notwendiges Ziel des Philosophen, der in dieser das innere Wesen einer Wissenschaft wie in einem magischen und symbolischen Spiegel schaut.

Die Rede schliesst mit einer Schilderung der engen Verwandtschaft von Religion und Kunst und wendet sich an die Machthaber der Zeit ihre Schätzung des ästhetischen Bewusstseins und der Kunst zu zeigen. Das ist nur eine Wiederholung von dem, was in der Ge-

1) S. W. 5, 347. — 2) Schasl., 843. — 3) S. W. 5, 348. — 4) ibid., 349. — 5) ibid., 350. — 6) ibid., 351.

schichte der Aesthetik gestanden hatte; und Schelling auch fühlt sich zu der Frage nach dem ethischen Werte — wozu? — verleitet. So schlich sich das ethische Element ein[1]. Diese Stelle ist ziemlich ungewöhnlich bei Schelling, welcher die Moral nicht oft auf eine so praktische Weise behandelt oder so praktische, didaktische Ratschläge giebt. Jedoch gesteht die Abhandlung, wie alle anderen, dem ästhetischen Bewusstsein das Supremat zu.

Philosophie der Kunst.

Die 14. Vorlesung ist eine Art Einleitung zur Philosophie der Kunst[2]. Schelling sagt: Für diejenigen, die mein System der Philosophie kennen, wird die Philosophie der Kunst nur die Wiederholung desselben in der höchsten Potenz sein, für diejenigen, die es noch nicht kennen, wird die Methode desselben in dieser Anwendung vielleicht nur noch in die Augen springender und deutlicher sein. Erstens[3] muss die Einheit von Wahrheit und Schönheit bewiesen werden, wie im Bruno [das dritte Flement, das Urbild der Güte für das praktische Bewusstsein fehlt: an anderen Stellen erwähnt er ausdrücklich die drei Ideen zusammen, und das logische Vorurteil verlangt sie]; und zweitens muss bewiesen werden, wie das schlechthin Eine und Einfache in eine Vielheit und Unterschiedbarkeit übergehe, wie also aus dem allgemeinen Absoluten und Schönen besondere schöne Dinge hervorgehen können. Dann folgt der Aufbau der Symbolik, der Mythologie u. s. w. Nach der Einleitung folgt das wirkliche System der Aesthetik in zwei Teilen: allgemeiner Teil und besonderer Teil[4].

Achnlich wie Spinoza, giebt Schelling die Konstruktion der Kunst in der Form von Lehrsätzen, Zusätzen, Erläuterungen und Anmerkungen. Die Kunst konstruieren heisst, ihre Stellung im Universum bestimmen. Die Bestimmung dieser Stelle ist die einzige Erklärung, die es von ihr giebt. Wir müssen dennoch auf die ersten Prinzipien der Philosophie zurückgehen: ich stelle die folgenden Sätze auf: Gott[5] ist die unmittelbare Affirmation von sich selbst: Gott[6] ist unmittelbar, kraft seiner Idee, absolutes All: Das Absolute[7] ist schlechthin ewig: Die Natur[8] als solche erscheinend ist keine vollkommene Offenbarung Gottes: Vollkommene Offenbarung[9] Gottes ist nur da wo in der abgebildeten Welt selbst die einzelnen Formen sich in absoluter Identität auflösen, welches in der Vernunft geschieht. Die Vernunft also ist im All selbst das vollkommene Gegenbild

1) S. W. 5, 352. — 2) ibid., 353, vgl. 106, 363. — 3) ibid., 370; Schasl., 862. — 4) S. W. 5, 373. — 5) § 1, S. W. 5, 373. — 6) ibid., 375, § 3. 7) ibid., 375, § 5. — 8) ibid., 378, § 10. — 9) ibid., 378, § 11.

Gottes: Das ideale All[1]) begreift dieselben Einheiten in sich, die auch das Reale in sich begreift; die reale, ideale, und — nicht die absolute Identität beider — sondern die Indifferenz[2]) beider. Die Indifferenz des Idealen und Realen als Indifferenz stellt sich in der idealen Welt durch die Kunst dar; der vollkommene Ausdruck[3]) der absoluten Identität als solcher, oder des Göttlichen, sofern es das Auflösende aller Potenzen ist, ist die absolute Vernunftwissenschaft oder die Philosophie; den drei Potenzen[4]) der realen und idealen Welt entsprechen die drei Ideen — die Wahrheit, die Güte und die Schönheit, der ersteren Potenz der idealen und realen Welt entspricht die Wahrheit; der zweiten Potenz die Güte, der dritten die Schönheit, — im Organismus und in der Kunst; wie Gott über die Ideen der Wahrheit, der Güte und der Schönheit als ihr Gemeinsames schwebt, so die Philosophie. Die Philosophie behandelt weder allein die Wahrheit, noch bloss die Sittlichkeit, noch bloss die Schönheit, sondern das Gemeinsame aller, und leitet sie aus einem Urquell her. (Diese Idee bildet die Grundlage für Herder's Aesthetik: Das fundamentale Prinzip seiner ästhetischen Theorie ist die völlige, substantielle und formelle Einheit des Wahren, Guten und Schönen. Für ihn gilt dies als absolute Voraussetzung, als Axiom.) . Sie ist Wissenschaft, aber von der Art, dass in ihr Wahrheit, Güte und Schönheit, also Wissenschaft, Tugend und Kunst selbst sich durchdringen; insofern ist sie also auch nicht Wissenschaft, sondern ein Gemeinsames der Wissenschaft, der Tugend und Kunst: Notwendigkeit[5]) und Freiheit verhalten sich ein Bewusstloses und Bewusstes. Kunst beruht daher auf der Identität der bewussten und bewusstlosen Thätigkeit: Schönheit[6]) und Wahrheit sind an sich, oder der Idee nach eins. Die Güte, die nicht Schönheit ist, ist nicht absolute Güte, und umgekehrt. Wahrheit und Schönheit, sowie Güte und Schönheit, verhalten sich daher niemals als Zweck und Mittel; sie sind vielmehr eins, und nur ein harmonisches Gemüt .— Harmonie aber = wahre Sittlichkeit — ist auch für Poesie und für Kunst empfänglich. In den obigen Sätzen zeigt Schelling, wie die drei Elemente des Wahren, Schönen und Guten, eng zusammenhängen, „der Idee nach eins" sind. Er sagt aber deutlich, dass sie nicht als Zweck und Mittel zu betrachten sind. Allerdings kann eine Idee das eine Mal von dem Standpunkte des sittlichen Bewusstseins, das andere Mal vom Standpunkte des ästhetischen Bewusstseins betrachtet werden. Die ethische und ästhetische Beurteilungen gehören verschisdenen Gesichtspunkten an und dürfen niemals vermengt werden. Das sittlich Gute kann ausserästhetisch[7]) sein; oder das Schöne kann aussersittlich oder unsittlich sein. Im

1) S. W. 5, 380, § 13. — 2) ibid., 380, § 14. — 3) ibid., 381, § 15. — 4) ibid., 382, § 16. — 5) ibid., 384, § 19. — 6) ibid., 384, § 20. — 7) v. Hartmann, 452.

allgemeinen muss also dem ästhetischen Urteile die grösste Freiheit zugestanden werden und die ethische Beurteilung darf diese Freiheit weder beschränken noch beeinträchtigen, mit einer möglichen Ausnahme, im Falle der Jugend- oder Volkserziehung (Pädagogik und Sittenpolizei). Wie Gott[1]) als Urbild im Gegenbild zur Schönheit wird, so werden die Ideen der Vernunft im Gegenbild angeschaut zur Schönheit; die unmittelbare[2]) Ursache aller Kunst ist Gott; die wahre Konstruktion[3]) der Kunst ist Darstellung ihrer Formen der Dinge, wie sie an sich, oder wie sie im Absoluten sind.

Trotz der Sätze in den §§ 16 und 20 mit der Anmerkung, in welchen deutlich auf den ethischen Wert hingewiesen wird, betrachtet Schelling noch immer das ästhetische Bewusstsein als das höchste Element in dem Geiste = Primat des ästhetischen Bewusstseins.

Ungeachtet ihres grossen Umfanges enthält die Philosophie der Kunst nur wenig in Beziehung auf unser besonderes Problem; wir verlassen sie daher mit dem ersten Teile des allgemeinen Teiles. Das übrige behandelt die Kunst mehr in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes.

Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur.

Aus demselben Grunde berührt die „Rede[4]) über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur" nur leicht unser Problem. Vorher wurde eine Parallele zwischen der Kunst oder der Poesie als ihrer höchsten Form, und der Philosophie gezogen, nun zieht er sie zwischen Kunst und Natur. Das wahrhafte Vorbild und Urquelle der Kunst ist die Natur. Das letzte Ziel der Kunst ist die Vernichtung der Form[5]). Nicht die blosse Nachahmung, sondern die Idealisierung[6]) muss erstrebt werden. Diese Forderung [Idealisieren der Natur in der Kunst] scheint aus einer Denkart zu entspringen, nach welcher nicht die Wahrheit, Schönheit, Güte[7]), sondern das Gegenteil von dem allen das Wirkliche ist. Erwähnt wird hier wiederum das dritte Element der Dreiteilung. Nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden[8]), und diese ist allerdings im Charakteristischen das letzte Ziel der Kunst. Charakteristische Schönheit[9]) ist daher die Schönheit in ihrer Wurzel, aus welcher dann erst die Schönheit als Frucht sich erheben kann; das Charakteristische bleibt die noch immer wirksame Grundlage des Schönen. Beachtung verdient der weitere Punkt in der Darstellung[10]), dass die Leidenschaft eben durch die Schönheit selbst gemässigt werden solle. Denn wie die

1) S. W. 5, 386, § 22. — 2) ibid., 386, § 23. — 3) ibid., 386, § 24. — 4) ibid., 7, 293. — 5) Ueberw.-Heinze, III, 2, 30. — 6) S. W. 7, 301. — 7) Cohen, 369. — 8) S. W. 7, 305. — 9) ibid., 307. — 10) ibid., 310.

Tugend nicht in der Abwesenheit der Leidenschaften, sondern in der Gewalt des Geistes über sie besteht; so wird Schönheit nicht bewährt durch Entfernung oder Verminderung derselben, sondern durch die Gewult der Schönheit über sie. Die Seele[1]) des Künstlers zeigt sich znnächst im Kunstwerk durch die Empfindung im Einzelnen; und im Ganzen, wenn sie als Einheit über ihm in ruhiger Stille schwebt. Aber sie soll im Dargestellten sichtbar werden — als einwohnende, wesentliche Güte.

1) S. W. 7, 312.

Bibliographie.

Bosanquet, A History of Aesthetic, 1892.
Walter, Die Geschichte der Aesthetik im Altertum, 1893.
Schasler, Kritische Geschichte der Aesthetik, 1872.
Zimmermann, Geschichte der Aesthetik, 1858.
v. Stein, Entstehung der neueren Aesthetik, 1886.
v. Hartmann, Die deutsche Aesthetik seit Kant, 1886.
— System der Aesthetik.
Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland.
— Grundzüge der Aesthetik.
Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik, 1892.
Lemcke, Aesthetik, 1879.
Sully, Aesthetics, Encyc. Brit., IX. Ed.
Müller, Geschichte der Theorie der Künste bei den Alten, 1834.
Cohen, Kant's Begründung der Aesthetik, 1889.
Zeller, Grundriss der Geschichte der griechischen Philosophie, 5. Aufl., 1898.
— Geschichte der deutschen Philosophie seit Leibniz, 1875.
Eucken, Lebensanschauungen der grossen Denker, 2. Aufl., 1897.
Ueberweg-Heinze, Geschichte der Philosophie, 8. Aufl., 1896.
Falckenberg, Geschichte der neueren Philosophie, 2. Aufl., 1892.
Kant, Kritik der reinen Vernunft u. s. w. (Kehrbach, Reclam).
Schiller, Werke, Boxberger, XII, 1, 2.
Fichte, Werke, J. H. Fichte, Berlin 1845.
Schelling, Werke, Stuttgart, 1859.
Hegel, Werke, Berlin 1842.
Fischer, K., Schelling, Geschichte der neueren Philosophie, VII, 1899.

